

Частное учреждение образования
«Институт современных знаний имени А. М. Широкова»

Факультет искусств
Кафедра художественного творчества и продюсерства

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой
Немогай С. Н.

28.12.2021 г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета
Моголина М. П.

24.01.2022 г.

РЕЖИССУРА ЭСТРАДЫ

*Электронный учебно-методический комплекс
для студентов специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады
(по направлениям), направление специальности
1-17 03 01-06 Искусство эстрады (продюсерство)*

Составитель

Семикова Е. В., старший преподаватель частного учреждения образования
«Институт современных знаний имени А. М. Широкова»

Рассмотрено и утверждено
на заседании Совета Института
протокол № 7 от 22.02.2022 г.

УДК 792.7(075.8)
ББК 85.36я73

Р е ц е н з е н т ы:

кафедра режиссуры учреждения образования «Белорусская государственная академия искусств» (протокол № 5 от 28.12.2021 г.);

Котовицкий В. В., заведующий кафедрой режиссуры учреждения образования «Белорусская государственная академия искусств», доцент.

Рассмотрено и рекомендовано к утверждению
кафедрой художественного творчества и продюсерства
(протокол № 4 от 28.12.2021 г.)

Р33 Семикова, Е. В. Режиссура эстрады : учеб.-метод. комплекс для студентов специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям), направление специальности 1-17 03 01-06 Искусство эстрады (продюсерство) [Электронный ресурс] / Сост. Е. В. Семикова. – Электрон. дан. (1,3 Мб). – Минск : Институт современных знаний имени А. М. Широкова, 2022. – 196 с. – 1 электрон. опт. диск (CD).

Систем. требования (миним.) : Intel Pentium (или аналогичный процессор других производителей) 1 ГГц ; 512 Мб оперативной памяти ; 500 Мб свободного дискового пространства ; привод DVD ; операционная система Microsoft Windows 2000 SP 4 / XP SP 2 / Vista (32 бит) или более поздние версии ; Adobe Reader 7.0 (или аналогичный продукт для чтения файлов формата pdf).

Номер гос. регистрации в НИРУП «Институт прикладных программных систем» 1182227993 от 18.03.2022 г.

Учебно-методический комплекс представляет собой совокупность учебно-методических материалов, способствующих эффективному формированию компетенций в рамках изучения дисциплины «Режиссура эстрады».

Для студентов вузов.

ISBN 978-985-547-395-5

© Институт современных знаний
имени А. М. Широкова, 2022

Введение

Существует немало формулировок, определяющих смысл профессии «режиссер». Основное – от «режиссура – это образ жизни» до «режиссер – это человек, который мыслит пространством». Но при этом возникает много разных режиссерских профессий: режиссер драмы, режиссер эстрады, оперный режиссер, режиссер музыкально-драматического театра, режиссер пантомимы, режиссер цирка, режиссер кино (художественного, документального, научно-популярного, мультипликационного), режиссер телевидения, режиссер-постановщик и т.д.

Однако есть лишь одна режиссерская профессия – «режиссер», а все вышеперечисленные особенности режиссуры связаны с разницей технологий в различных пространственно-временных видах искусств. Поэтому можно сказать, что режиссер – специалист, осуществляющий свой творческий замысел с помощью специфических выразительных средств своей профессии, который реализует его во времени и пространстве, создавая произведения пространственно-временных видов искусств.

Если в спектакле театра или художественном фильме режиссер, создавая образы героев и наделяя их индивидуальными качествами, разрабатывает характеры, пользуясь тончайшими психологическими нюансами, мотивирует их поступки, прослеживает взаимоотношения персонажей, последовательно выстраивает ход событий, то в эстрадном концертном действии столь же глубокую и значительную тему он раскрывает через отдельные эпизоды, разножанровые номера, объединяя их одной идеей, одной целью, к которой они направлены. Здесь режиссер действует на сознание и воображение участников и зрителей общими понятиями, крупными сценическими символами. В этом и заключена главная сложность режиссуры эстрадного искусства, имеющей дело с особым родом драматургии.

Творчество режиссера эстрады состоит из двух основных этапов: замысла и реализации эстрадной постановки.

Замысел – это исходное представление режиссера о его будущем произведении, его осознанный прообраз, с которого начинается творческий процесс. План, заявка, набросок, экспликация – наиболее распространенные формы фиксации замысла. В реализации же замысла режиссера эстрады главенствует изобразительность, – т.е. воспроизведение средствами режиссуры внешнего чувственно-конкретного образа действительности.

Однако, несмотря на все значение подготовительной работы, замысла, все же основной момент творчества режиссера приходится на работу на площадке (репетиционный период в театре, съемочный период в кино, работа постановочной группы над эстрадным представлением). И как бы ни подготовился режиссер к работе, на этом этапе его творчество всегда носит импровизационный характер.

Импровизация – это творческий сиюминутный акт создания художественного произведения, фантазия на заданную тему. Именно в процессе импровизации наиболее отчетливо проявляются черты творческой индивидуальности режиссера.

Профессиональная деятельность режиссера эстрады – профессия сложная, многогранная, весьма ответственная, поэтому в кругах специалистов часто говорят: режиссуре научить нельзя, можно только научиться! Это означает, что обучение режиссуре предполагает активную деятельность обучаемого по присвоению профессиональных знаний и умений.

Режиссура – искусство толкования, перевода языка литературы на язык борьбы, и потому режиссер должен быть знатоком жизни во всех ее проявлениях. Видеть в пьесе (сценарии) борьбу и уметь воссоздать ее на сцене – значит видеть в характере каждого персонажа обусловленность его действий, направленных к цели, к победе в этой борьбе. А также видеть препятствия к достижению цели героя и уметь их выстроить в постановке. Именно борьбой выражает режиссер свою идею и поэтому ищет выразительные средства для создания образа борьбы на сцене.

Режиссура – искусство и потому не терпит шаблонности, стереотипов, холодной души и рассудочности. Потребуется и художественное чутье, и созидательная энергия, и работоспособность. Режиссер должен уметь трудное сделать привычным, привычное – легким, легкое – прекрасным. Однако самое главное качество режиссера – стремление *открыть зрителям новое, рассказать о наболевшем, поделиться радостью, подать надежду, укрепить веру.*

Специфика эстрадного искусства заключается в том, что основой эстрады является номер, который, будучи часто самостоятельным, определяет направление всего эстрадного представления.

В практической работе режиссер эстрады принимает на себя функции создателя номеров, корректирует их, приводит в соответствие с общим замыслом, а затем объединяет в эстрадное представление (концерт). В этой связи результатом работы режиссера эстрады является сценическая постановка. Ее осуществление производится поэтапно, и на каждом из них режиссеру предстоит решать очередную практическую задачу. Приобрести умения и навыки их решения поможет данная работа.

Занятия выстроены в порядке, соответствующем порядку этапов работы режиссера над эстрадной программой. В основе каждого занятия лежит задача, требующая разрешения на очередном этапе.

В результате освоения курса студент должен уметь создавать основные формы эстрадных представлений.

Содержание учебно-методического комплекса для учебной дисциплины «Режиссура эстрады» (далее – УМК «Режиссура эстрады») содействует развитию практических навыков и умений в технологии создания эстрадных представлений, которые помогают выявлять сущность профессиональной деятельности режиссера в постановке эстрадного представления; определять важные элементы каркаса драматургии эстрадного представления во взаимосвязи создания сценария, собственно постановки номера и целого представления. УМК «Режиссура эстрады» ориентирует студентов на реализацию замысла эстрадного представления.

Значительное место в освоении дисциплины занимают темы по режиссерскому воображению, выразительным средствам режиссуры, эстраднему номеру, эстрадным жанрам, драматургии эстрадного номера, режиссерскому замыслу и другим немаловажным темам дисциплины.

Учебно-методический комплекс «Режиссура эстрады» написан для студентов специальности 1-17 03 01 «Искусство эстрады (по направлениям)», направление специальности 1-17 03 01-06 «Искусство эстрады (продюсерство)» и включает курс из лекционных и семинарских занятий, перечни заданий для подготовки к самостоятельной работе, зачетам и экзаменам, программу учебной дисциплины и список рекомендованной литературы.

Целью данного курса является практическое овладение студентами методами создания технологического процесса в реализации эстрадного представления.

Задачами курса являются: овладеть основными принципами технологии создания эстрадного номера различных жанров эстрады; сформировать у обучающихся профессиональный интерес деятельности режиссера в постановке эстрадного представления; научить определять важные элементы каркаса драматургии эстрадного представления во взаимосвязи создания сценария, собственно постановки номера и целого представления.

Программой дисциплины «Режиссура эстрады» предусмотрено чтение лекций и проведение семинарских занятий, а также выполнение студентами практических заданий в самостоятельной работе по темам дисциплины.

Курс «Режиссура эстрады» для дневной (заочной) формы обучения специальности «Искусство эстрады (продюсерство)» рассчитан на 306 часов, из них:

- для очной формы получения образования – аудиторных 190 часов: 130 часов лекций и 60 часов семинаров, 216 – самостоятельная работа;
- для заочной формы получения образования – всего 383 часа, из них аудиторных 46 часов: 32 часа лекций и 14 часов семинаров, 337 – самостоятельная работа

По семестрам занятия распределяются следующим образом:

– для очной формы получения образования: 4 семестр – 40 часов, 5 семестр – 38 часов, 6 семестр – 40 часов, 7 семестр – 44 часа, 8 семестр – 28 часов;

– для заочной формы получения образования: 3 семестр – 8 часов, 4 семестр – 8 часов, 5 семестр – 8 часов, 6 семестр – 10 часов, 7 семестр – 6 часов, 8 семестр – 6 часов.

В программе предусмотрена актуализация межпредметных связей со следующими дисциплинами: «Технологии продюсерской деятельности», «Сценическая техника и технологии», «Организация шоу-бизнеса» и др.

В ходе изложения курса широко используются диалогические формы обучения, применение творческих практических заданий, направленные на личностный, физический и компетентностный рост студентов.

Формами текущей аттестации являются:

– для очной формы получения образования – экзамен в 8 семестре; зачеты в 4 и 6 семестрах;

– для заочной формы – экзамен в 5 и 8 семестрах; зачеты в 4 и 7 семестрах.

1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

Тема 1. Введение в учебную дисциплину

«Режиссура эстрады»

Слово «режиссер» происходит от французского, позднее латинского – «управляю». Это человек, осуществляющий постановку драматического (пьесы), или музыкального (опера, оперетта), или эстрадного представления, то есть режиссер возглавляет весь процесс работы коллектива над созданием спектакля или эстрадного представления. Предлагая определенную интерпретацию пьесы, он основывается на творческом проникновении в замысел автора: изучает материалы, касающиеся отраженной в пьесе исторической или современной действительности, определяет идейную направленность спектакля и ту общую задачу, ради которой осуществляется постановка. На эстраде работа режиссера имеет особенности. Режиссер осуществляет организацию эстрадного представления и работу над эстрадными номерами, если этого требует замысел и содержание эстрадного представления (концерт, обозрение, шоу).

Слово «эстрада» происходит от латинского «страта», что означает «настил», «помост», «возвышенная площадка». Этот смысл сохранился и в наши дни, но очевидно, что он не единственный. Ведь и театр в первоначальном значении – не более чем «место для зрелища». В словаре В. И. Даля – это только «помост», возвышенная площадка, например, для музыки». В словаре Д. Н. Ушакова приводится и другое значение этого слова: «...искусство малых форм, область зрелищно-музыкальных представлений на открытой сцене».

Обогащение смысла слова точно отражает реальный процесс: как искусство, эстрада в России сложилась во второй половине XIX столетия. И как самостоятельная отрасль сценического творчества, режиссура возникла в это же время. До этого отдельные функции режиссера выполнялись в разные эпохи различными лицами: автором, ведущим, актером и, наконец, всем коллективом исполнителей.

Эстрада в современном виде берет свое начало из агитбригад Великой Октябрьской революции. В то время создавались агитационные программы, в которых присутствовали принципы создания современных концертов. Это были номера революционных песен, стихов, танцев, шуточных сценок, частушек. В таких программах присутствовал распорядитель, который писал сценарий, организовывал выступления и сам участвовал в агитбригаде как артист.

Прошло сто лет с момента возникновения советской эстрады и, конечно, появились научные исследования и методология эстрадного искусства. И можно познать законы, принципы, приемы построения эстрадного представления, в котором обязательно должны присутствовать признаки мобильности, лаконичности, самостоятельности и законченности, импровизационности эстрадных номеров, а также быстрый «отклик из жизни на сцену»: «Утром в газете, вечером в куплете».

Известные корифеи эстрадного искусства описали не только историю эстрады, но и методы работы на эстраде, драматургию эстрадного представления, работу над номерами различных жанров, режиссуру эстрады. Благодаря научному подходу таких авторов, как И. А. Виноградский, И. А. Богданов, С. С. Клигин, Е. Уварова, И. Г. Шароев, Ю. Дмитриев, Е. М. Кузнецов, появилась возможность учиться режиссуре эстрады. Стали открываться учебные заведения, которые готовят артистов и режиссеров эстрады.

Режиссура эстрады как профессиональная деятельность делится на два вида, которые позволяют работать над эстрадными номерами и соединять их в стройную систему драматургии эстрадного представления.

Рассмотрим этапы режиссуры эстрадной программы:

1. Отклик на коммерческий или социальный заказ;
2. Подбор постановочной группы (сценаристы, исполнители номеров разных жанров эстрады, ассистент режиссера, звукорежиссер, звукооператор, художник, видеохудожник, художник по костюмам, балетмейстер, продюсер, художник по свету);

3. Подготовительная работа с вышеперечисленными специалистами; поиск темпо-ритма; пластического решения постановки;

4. Репетиции с артистами, мизансценирование, прогонные и генеральные репетиции;

5. Воплощение замысла и организация эстрадного представления.

Основой любого зрелища является литературный сценарий. Но для того, чтобы найти образно-пластическое решение любого зрелища, режиссер должен начинать с экспликации.

«Экспликация» с латинского – «истолкование», «объяснение».

Режиссерская экспликация – творческий план постановки драматического спектакля, телепрограммы, кинофильма, эстрадного концерта, оперы, балета.

В экспликации определяется основная направленность спектакля, его сквозное действие и сверхзадача, характеристика действующих лиц, декорационное оформление, музыкальная партитура и пр.

Говоря о режиссуре, невозможно не остановиться на актерском искусстве – профессиональной творческой деятельности в области исполнительских искусств, состоящей в создании сценических образов (ролей).

Исполняя определенную роль в театральном представлении, актер как бы уподобляет себя лицу, от имени которого действует в спектакле. Путем воздействия на зрителя во время спектакля создается особое игровое пространство и сообщество актеров и зрителей.

Общий принцип актерского искусства – перевоплощение. Перевоплощение бывает внешнее и внутреннее, метод его постижения различается в зависимости от техники, которой пользуется актер, школы (например, Станиславского или Михаила Чехова), факторов внешнего вмешательства в построение роли (работы партнеров, режиссера, гримера и т. д.).

Рабочие инструменты актера также различаются на внешние и внутренние. Внешние – грим, костюм, в некоторых видах театра – маска. Внутренние (психофизические) – физические: тело, пластика и моторика, голос (в том числе дикция), музыкальный слух, чувство ритма; психические: эмоциональность,

наблюдательность, память, воображение, скорость реакции, способность к импровизации. На эстраде артист «надевает маску», исходя из индивидуальности и имиджа, присвоенного себе, исходя из искусства, исполняемого жанра: разговорного, вокального, танцевального, инструментального, эстрадно-циркового, оригинального.

Истоки актерского искусства восходят к массовым действиям первобытного общества, хотя в тот момент актерского искусства как такового не существовало. Наивное человеческое мировоззрение той эпохи приписывало подобным действиям магическое значение, способное повлиять на силы природы, принести удачу на охоте или утратить врага. Распад массовых действий, исполнявшихся всем племенем, на игры и танцы привел к появлению исполнителей и зрителей.

Константин Станиславский – классик русского театра, создавший свой театр, – стал революционером в профессии: по его актерской системе вот уже 100 лет учатся актеры во всем мире.

Система Станиславского – теория сценического мастерства, разработанная русским режиссером и педагогом Константином Сергеевичем Станиславским в начале XX в. Пять главных принципов его системы до сих пор остаются актуальными, лежат в основе методик подготовки актеров в театральных вузах всего мира.

Первый принцип – правда переживаний. Жизненная правда на сцене – один из главных принципов системы Станиславского. В нем утверждается, что существует прямая связь между эмоциями актера и ощущениями зрителя: чем больше актер чувствует свою игру и точнее передает переживания героя, тем больше зритель верит происходящему на сцене. Если актер не овладел мастерством правдоподобности игры, его работа оценивается знаменитым «Не верю!» Наигранность, отбывание на сцене, отсутствие жизни и чувств – этих характеристик боится каждый актер, потому что они убивают связь со зрителем и успех всей игры [1].

С точки зрения актерского мастерства по Станиславскому, правда переживаний делится на два вида:

1. Истинная правда – те переживания, которые человек по-настоящему испытывает в разные моменты своей жизни. Здесь не нужна игра, эмоции появляются неосознанно, сами собой, окружающие воспринимают такие переживания правильно, доверяют им;

2. Сценическая правда – ее называют художественной, потому что она сначала возникает в художественной (нарисованной, воображаемой) жизни, и только потом переносится актером на сцену. Создание такой правды требует тщательной подготовки, актер должен научиться не только верить в происходящее, но и жить каждым моментом.

Великий педагог требовал от своих учеников не просто правдиво играть – он учил, как вживаться в образ персонажа, внутренне преображаться и смотреть на игру глазами своего героя. Многие исследователи сценического искусства подчеркивают, что до Станиславского в театре просто играли, его система научила актеров жить. Жизнь актера на сцене – это отсутствие малейшего намека на фальшь и притворство, наигранность чувств. Во время спектакля зритель должен забыть, что он находится в театре, верить и сопереживать всему, что он видит на сцене.

Второй принцип – работа с обстоятельствами. Актер не может научиться правдиво играть свою роль без умения понимать обстоятельства, в которых существует сценический персонаж. От обстоятельств зависят мысли, эмоции и поведение, актер должен понимать логику своего героя, поступать так же, как поступил бы тот в той или иной ситуации.

Игра на сцене будет правдоподобной, если актер будет знать не тип эмоциональных проявлений, присущих персонажу, а причины, которые вызвали эти эмоции. Нужно понимать условия, в которых находится и живет герой, обязательное актерское умение – способность придумывать и развивать эти обстоятельства. Актер должен пропускать через себя ситуацию, говорить себе: «Это случилось со мной, я – этот человек».

Артист должен обращать внимание на три круга обстоятельств:

1. Большой круг – это общая социальная, политическая и историческая обстановка, в которой находится персонаж;

2. Средний круг – сюда входят подробности жизни героя: его материальное и семейное положение, особенности быта, возраст и другие детали;

3. Малый круг – те события, которые происходят с персонажем в данный момент и влияют на его чувства, желания, цели и поведение. Задача актера состоит в том, чтобы зритель видел существующие обстоятельства и понимал, что именно они формируют характер и поступки персонажа.

Третий принцип – игра «здесь и сейчас». Важное умение для актера – играть по принципу «здесь и сейчас». Это значит, что он должен каждый раз переживать по-новому роль, которую он исполняет не первый раз, любое действие должно рождаться на сцене заново. Трудность соблюдения этого принципа в том, что актер играет одну роль много раз подряд, поведение персонажа становится привычкой, превращается в штамп.

Артист, который научился каждый раз вновь жить в своей роли, продлевает жизнь спектакля, не дает ему стареть и надоедать зрителю. Поэтому в упражнениях для актеров по системе Станиславского обязательно включены задания, которые помогают вызывать чувства в реальном времени, – здесь и сейчас. Цель подобных заданий – научить актера сосредотачиваться на своих эмоциях, думать о том, что происходит на сцене, ощущать контакт с партнерами и управлять вниманием зала.

Четвертый принцип – самосовершенствование актера. Чтобы достичь успеха, актер должен постоянно совершенствоваться, воспитывать в себе нужные для работы качества. К ним относятся:

– наблюдательность – умение подмечать в повседневной жизни и переносить на сцену интересные ситуации, характер запоминающихся личностей;

– память (словесная, образная, эмоциональная) – актер должен хорошо запоминать не только текст роли, но уметь легко вспоминать пережитые когда-то чувства, ощущать их заново;

– внимание – это качество многостороннее: актеру нужно правильно распределить свое внимание между партнерами по сцене и зрителями;

– способность концентрироваться на задаче – в любой ситуации актер должен уметь управлять своими эмоциями, применять принцип игры «здесь и сейчас»;

– умение отвлекаться от второстепенных деталей – артиста на сцене нередко могут отвлечь от роли технические накладки, но настоящий профессионал не должен обращать на них внимания;

– воображение – без развития актерской фантазии игра сковывается, а образ персонажа получается неполным и неправдоподобным.

Важное направление самосовершенствования актера – работа над телом. Станиславский подчеркивал, что физический аппарат человека нужно содержать в порядке, развивать его и пользоваться им в полном объеме. Сюда относятся здоровье и красота тела, тренированность мышц, пластика и гармония движений, правильное дыхание. Актер, который знает о совершенной работе своего организма, чувствует себя уверенно на сцене. Если же артист обладает всеми перечисленными актерскими качествами, его творческий потенциал раскрывается, дает ему неограниченную свободу.

Пятый принцип – взаимодействие с партнерами по сцене. Театр – это коллективное творчество, поэтому актер должен учиться работать с партнерами. Между коллегами должна быть атмосфера доверия, полного понимания и взаимопомощи. Партнеры, которые чувствуют друг друга, добиваются идеальной игры и завоевывают сердца зрителей. Константин Сергеевич придавал особое значение живому взаимодействию партнеров на сцене. Его подход к этому вопросу менялся и совершенствовался, режиссер утверждал, что контакт должен быть прямым, «из души в душу». Также он не отрицал важность общения с помощью движений, мимики и физических органов чувств, размышлял над связью души и тела, физического и психического состояния (книга «Работа актера над собой», глава «Общение»).

Станиславский подчеркивал, что взаимодействие актера с партнерами – это тончайший процесс сценической борьбы, который может принимать различную форму. При общении человек сталкивается с активной волей партнера, подстраивается под нее, противодействует ей, меняет свое поведение. Актер должен обладать высокой артистической техникой, чтобы не потерять связь со своим партнером, сохранить реалистичную жизнь персонажей на сцене. Идеал партнерского сотрудничества – органичность творчества, когда на протяжении всего спектакля между актерами устанавливается внутренняя связь, развивается особая чуткость друг к другу.

Принципы системы Станиславского – это бесспорная основа актерского мастерства, признанная во всем мире. Некоторые элементы сценического искусства в системе Константина Сергеевича неоднократно дополнялись его учениками, создано множество авторских театральных систем, но принципы Станиславского – неизменная основа для всех сценических техник.

Таким образом, главными константами работы над постановкой эстрадного представления являются:

- 1) *постановочная работа и создание сценария* на эстраде представляют собой единый и неразрывный процесс;
- 2) режиссура эстрады предполагает *режиссуру эстрадного номера и режиссуру эстрадного представления*;
- 3) работа режиссера заключается в творческой организации структурных элементов драматургии, создающих единый по жанру, теме, идее художественный образ эстрадного представления, воздействующего на аудиторию как на одного из его участников.

Тема 2. Режиссерское воображение

Воображение – это психический процесс, способствующий созданию новых объектов, ситуаций и пр. Воображение позволяет пересоздать реальную действительность, придать ей новые непривычные сочетания.

Режиссер направляет свое воображение на создание метафорических, гиперболизированных, действенных образов, имеющих пространственно-временное развитие, а также на оперирование предлагаемыми обстоятельствами и их пересоздание.

К. С. Станиславский писал: «...задача артиста заключается в том, чтобы превращать замысел пьесы в художественную сценическую быль. В этом процессе огромную роль играет наше воображение» [1].

Основные обстоятельства и события пьесы, конечно, предложены автором, но режиссер и актер должны развить, обогатить, оживить их своим воображением. Без работы воображения невозможны ни рождение режиссерского замысла спектакля, ни создание живых, интересных сценических характеров. Настоящее и прошлое действующих лиц, их устремления, вкусы, привычки, острота и значимость проживаемых ими событий – все это результат работы творческого воображения. Волшебная власть творческого воображения позволяет артисту не просто изучить обстоятельства роли, но и как бы «присвоить» их себе, сделав собственными, личными, т.е. по-настоящему их воспринять. «Только тогда, – пишет Станиславский в “Работе актера над собой”, – артист сможет зажить всей полнотой внутренней жизни изображаемого лица и действовать так, как повелевает нам автор, режиссер и наше собственное живое чувство» [2].

Воображение каждого актера обладает своими особенностями, только этому актеру свойственными причудами. Из широкого круга предлагаемых обстоятельств актер выбирает сначала свои, наиболее близкие манки, возбуждающие его образное мышление.

Богатое, гибкое воображение и, как следствие этого, эмоциональная возбудимость и подлинный сценический темперамент – это редкий и счастливый дар, которым одни наделены меньше, другие больше. Станиславский писал, что воображение актеров обладает разной степенью инициативы. Инициативное воображение будоражит артиста, легко увлекая его за собой в мир предлагае-

мых обстоятельств. Воображению, лишенному инициативы, нужны режиссерские подсказки, его надо как бы подстегивать, увлекать.

Станиславский предлагал три главных условия, способствующих активизации творческого воображения артиста. Во-первых, воображение нельзя насильствовать, его можно только увлекать. Вторым важным условием, необходимым для того, чтобы разбудить воображение, Станиславский считал наличие важной цели для действующего лица, мобилизующей возможности человека (т.е. речь идет о теснейшей связи воображения со сверхзадачей всей роли, уже нашедшей отклик в душе артиста). И, наконец, воображение должно быть связано с действием, а значит, направлено на конфликт. Ведь и в жизни именно в ситуации конфликта воображение, часто помимо нашей воли, работает особенно интенсивно. Воображение, направленное на конфликт, рождает у актера эмоциональные стимулы к активным сценическим действиям.

Тема 3. Выразительные средства режиссерской профессии

Режиссура по самой своей природе – созидательно-творческая, авторская, «драматургическая» деятельность. От режиссера требуется обладание творческой индивидуальностью, неповторимое своеобразие личности, придающее уникальный характер результатам его творчества. Объем и достоинство созданного режиссером или того, что он способен создать, определяется тем, что он представляет собой как индивидуальность. Только индивидуальность в искусстве способна создать свою художественную концепцию – образную интерпретацию жизни, ее проблем. Концепция объемлет как все творчество режиссера, так и каждое его отдельное произведение, включает в себе некую смысловую его доминанту.

Для реализации своего замысла режиссер пользуется целым комплексом изобразительно-выразительных средств, т.е. системой исторически сложившихся материальных средств и приемов создания художественных образов.

В своей конкретной совокупности взаимосвязи изобразительно-выразительные средства образуют художественную форму произведения искусства, воплощающую его содержание. В качестве элементов художественной формы изобразительно-выразительные средства имеют технико-конструктивное, композиционно-структурное значение и вместе с тем являются носителями образного смысла.

Богатство и образность изобразительно-выразительных средств – показатель художественности произведения искусства. Как правило, чем сложнее концепция произведения, тем более изощренные изобразительно-выразительные средства использует режиссер. Вершины сложности достигают в так называемом интеллектуальном, элитарном искусстве.

Мизансцена – одно из важнейших средств образного выражения режиссерской мысли. В непрерывном потоке мизансцен находит выражение сущность действия. В характере мизансцены заложены стиль и жанр. Через стилистику, характер, графический рисунок и темпоритм мизансцены произведение обретает свою художественную выразительность и силу.

Мизансценой называют расположение действующих лиц в определенных физических отношениях друг к другу и окружающей вещественной среде. Функция мизансцены заключается в том, чтобы через внешние, физические отношения между действующими лицами выразить их внутренние, психологические отношения.

Хорошая, образная мизансцена является следствием комплексного решения и целого ряда творческих задач. По виду мизансцены бывают горизонтальные, вертикальные, диагональные, плоскостные, глубинные, круговые, спиральные, симметричные, асимметричные.

Профессии режиссера и художника близки своей целевой позицией, поскольку нахождение пространственного решения и смысловой пластической образности есть конечный результат поисков для обоих. И подобно тому, как режиссер должен знать основы изобразительного искусства, владеть законами перспективы, компоновки и цвета, художник должен быть в известной мере

режиссером, уметь увидеть сценарий не в статике, а ощутить его в движении, динамическом развитии.

Работа режиссера с художником над пространственным решением начинается не с планировок и опорных точек действия, а с определения единой творческой позиции, единого смысла произведения. Очень важен точный и бескомпромиссный отбор выразительных средств. На начальном этапе важно предельно ясно определить динамичный образ будущего спектакля или фильма. В кино декорации подчиняются тем же законам, что и в театре. Динамика оформления, рожденная в результате монтажа, приобретает функции драматургического фактора, становится действенным элементом единой диалектики произведения.

Главная задача работы режиссера и художника – организация пространства, и на первое место здесь выходит мизансцена. Работа художника с самого начала связана с будущей мизансценой, поскольку эскизы декораций уже во многом предопределяют положение персонажей в пространстве. Мизансцена связана с общим ритмом, звуковым и световым оформлением, т.е. со всеми элементами режиссерской деятельности: она определяет поведение актера и, в свою очередь, является результатом актерской деятельности.

Кинематографическая мизансцена отличается от театральной, поскольку более скрыта. В театре режиссер открыто выражает свой замысел в системе мизансцен, в кинематографе же в построение мизансцены вмешивается камера, и за ее передвижениями основная форма мизансцены ощущается слабо. Тем не менее мизансцена в кино является внутренней опорой в построении эпизода.

Основная разница между театральной и кинематографической мизансценами состоит в том, что в театре мизансцена рассчитана на неподвижного зрителя, в то время как в кинематографе – зрителя подвижного. В кинематографе зритель как бы сам присутствует на сцене. Поведение камеры является поведением зрителя или, вернее сказать, режиссера, который обращает внимание зрителя на ту или иную деталь. При этом каждый кадр показан в ракурсе, который

избран режиссером. Кроме того, все зрители кинематографа находятся в равном положении.

Это меняет суть мизансценировочной работы. В театре режиссер добивается передачи смысла в основном движениями актеров, а в кинематографе режиссер передает тот же смысл и содержание, ограничивая движение актеров, но зато развивая движение камеры.

Принципиальное отличие кинематографической мизансцены от театральной заключается в том, что в театре зритель все время вынужден выделять из общего частное. В кинематографе, наоборот, зритель в основном видит лишь части зрелища и по ним восстанавливает общую картину. Этот метод киномизансцены позволяет раскрывать жизнь в ее глубоком содержании и тонкостях и выделяет кинематограф из всех зрелищных искусств.

Хорошая образная мизансцена никогда не может быть целью. Она является лишь следствием решения основной задачи авторской идеи.

Атмосфера, по словам советского режиссера А. Д. Попова, – «...это материальная среда, в которой живет, существует ваш образ. В нее входят звуки, шумы, ритмы, характер, освещение, костюм, вещи и другие все, все, все...» [3]. Атмосфера имеет свои собственные выразительные средства. Это, в первую очередь, мизансцена, звук, костюмы, декорации, реквизит.

Если говорить о рекламе, то яркими примерами «атмосферных» роликов может являться праздничная реклама, выходящая в эфир накануне 8 Марта или Нового года, реклама, создающая атмосферу, настроение, и передающая ощущение праздника. Например, рождественская реклама «Кока-кола», которая с успехом появляется в эфире в канун новогодних праздников уже несколько лет подряд. Также в пример можно привести серию рекламных роликов шоколада «Баунти», которая с помощью семантического окружения создает атмосферу райского острова.

Атмосфера – это воздух времени и места, в котором живут люди, окруженные целым миром звуков и вещей. Точно созданная атмосфера создает эмоциональный настрой, способствующий раскрытию темы сценария. Атмосфера

порождается событиями, являясь одновременно их следствием и причиной. Каждому делу, месту и времени присуща своя атмосфера.

Темпоритм – третье выразительное средство режиссуры – понятие, введенное К. С. Станиславским. Термин вбирает в себя темп (скорость) и ритм (частота скорости).

Темп – это скорость чередования условно принятых за единицу одинаковых длительностей в том или другом размере. Темп является элементом ритма, характеризующим ритмический рисунок во времени.

Ритм – это количественное соотношение длительностей, движений и остановок в пространстве и времени, протекаемых во времени действия, а также звуки, чувства разнообразных продолжительностей с перерывами между ними.

В ритме обязательно должно быть чередование звука или движения. Если же чередования нет, то, значит, нет и ритма. В ритме главную роль играет не движение, а акцентировка, т.е. остановка или усиление.

Темпоритм бывает внутренний (психологический) и внешний (физический).

Пример внешнего темпоритма – бегущий спортсмен. Пример внутреннего темпоритма – ожидание.

Так же, как мизансцена и атмосфера, темпоритм способствует реализации авторского замысла.

Все три вышерассмотренных выразительных средства взаимосвязаны и обогащают друг друга. Прямым языком режиссера театра является мизансцена, языком режиссера, работающего над эстрадным представлением, является *монтаж*. Композиционными элементами монтажа является соединение номеров, связок, эпизодов в звуковой ряд, видеоряд, учитывая пространственно-временные, темпоритмические, мизансценирование и многие другие режиссерские средства, используемые для создания зрелищного мероприятия. По сути, любой из используемых элементов может стать элементом режиссерского языка, посредством которого зрителю будет передана многозначная чувственно-интеллектуальная информация, т.е. художественный образ.

Итак, монтаж – основной способ изложения эстрадного представления, а, значит, все остальные элементы должны быть подчинены монтажному решению вещи. Но этот факт не означает того, что монтажное мышление присуще только экранному творчеству. Как метод, монтаж давно известен и широко используется в литературе, но именно в кинематографе этот принцип стал самостоятельным языком, основным средством материализации авторского замысла, или, говоря наукообразно, средством передачи образного сообщения реципиенту.

Но главное – это то, что именно монтаж является основным способом человеческого зрения и мышления. Но чтобы создающийся зрителем образ был воспринят так, как задумано автором, информация должна быть тщательно отобрана и подана в определенной последовательности, т.е. основной задачей монтажа является не сборка, а отбор и сочетание элементов, осуществляемые по законам композиции для решения определенной художественной задачи.

Тема 4. Эстрадный номер как основа эстрадного представления

Любое эстрадное представление (даже сольный концерт) состоит из калейдоскопа номеров. Номер является основной единицей эстрадного искусства, или, по выражению А. Анастасьева, он есть «...основная форма бытия» эстрады. Ю. Дмитриев дает краткое, но емкое и, пожалуй, самое точное определение эстрадного номера: «Номер – отдельное, законченное выступление одного или нескольких артистов. Является основой эстрадного искусства» [4].

Исторически само понятие «номер» означает именно номер: цифру, которая определяет место выступления артиста (группы артистов) в программе. Появилось это слово в том значении, которое мы придаем ему сейчас, сначала в цирке, а затем – на эстраде.

За кулисами цирка вывешивалась программа выступлений на очередной вечер. Отсюда и пошли выражения: «Каким номером я выступаю? Каким номером ты идешь?»... и т. п. Пущенное в обиход артистами цирка, это слово пере-

шло и в лексикон не только цирка, но и эстрады. В некоторых французских кабаре до сих пор существует и такая традиция: вместо объявления номеров на эстраду выносят таблички с цифрами и названиями номеров.

Есть еще одно, чрезвычайно точное и эмоциональное определение, которое с благоговением произносят деятели эстрады: «Его величество номер!» (впервые введено в обиход Н. Смирновым-Сокольским). Сборный концерт, сольная программа, ревью, обозрение и т. д. – все это состоит из эстрадных номеров. Без эстрадного номера нет эстрадного искусства.

«На эстраде, – писал С. Юткевич, – существует только номер, чаще сольный, иногда парный или более населенный. Номер может входить в некий спектакль, как его часть, но он все равно отвечает сам за себя». Как бы изобретателен и ярок ни был режиссер концерта или эстрадного спектакля, зрелище все равно выйдет блеклым, если в нем отсутствуют хорошие эстрадные номера.

Искусство эстрады – это искусство номера. «Можно не обладать профессиональным образованием и являться блестящим номером, с другой стороны, можно им обладать и номером не быть. Надежда Плевицкая, с оперной точки зрения, пела неграмотно, но она была самобытна, необычна, исключительна: *она была номером*, а десятки и сотни оперных певиц с отличной школой на эстраде не обратят ничего внимания. Вертинский – выходной драматический актер, шепелявый, картавый, безголосый – в его время стал знаменитостью потому, что он *сделал номер*. Танцовщик Александров, который берет пируэт, *скользя носком внутрь выставленную вперед правую ногу*, хореографически *неграмотен*, но он крутит 12 пируэтов, и при взгляде на эту *вертящуюся волчком фигуру забываешь* неграмотность приема.

Работник театра является составной частью целого, иногда крайне важной, но все же частью. Эстрадник же есть нечто самодовлеющее. Его пьеса – он сам».

Таким образом, эстрадный номер, являясь основной единицей эстрады, представляет собой краткое, законченное и самостоятельное произведение зрелищного искусства.

На признаках, определяющих понятие «эстрадный номер», следует остановиться подробнее.

Признаки эстрадного номера. Любое понятие определяют, как признаки внешние – формальные, так и внутренние – сущностные.

Формальные признаки определить довольно просто. Прежде всего, это ограниченные временные рамки выступления артиста (артистов).

«Продолжительность эстрадного номера редко превышает пятнадцать минут, – отмечает Ю. Дмитриев. – Поэтому эстрадный номер должен сразу завладеть вниманием зрителей. Он не может иметь длинного вступления, иначе не хватит времени на развязку. И на эстраде предпочитают номера яркие, брошенные, легко воспринимаемые. Остроты, каламбуры, удивительные трюки, игра ума, самые неожиданные, иногда парадоксальные концовки – все это присуще эстрадным номерам. Вещи, наполненные сложным психологическим содержанием, требующие от зрителей особенной сосредоточенности и углубленного внимания, на эстраде реже удаются» [4].

Если посмотреть условия проведения различных эстрадных конкурсов, то почти в каждом можно найти следующее положение: номер не может длиться более 10 минут (эта цифра усредненная: в некоторых Положениях о конкурсах оговаривалось до 20 минут, а последний конкурс, который заявлен Министерством культуры РФ в 2003 г., устанавливает 8 минут).

Во времена существования Советского Союза Всесоюзные и Всероссийские конкурсы артистов эстрады проводились регулярно. Чтобы попасть в финал такого конкурса, исполнители проходили жесточайший отбор на местах. Эти конкурсы выявляли все самое лучшее, что появлялось на эстраде. Нет нужды перечислять имена звезд, старт блестящим карьерам которых был дан в таких конкурсах.

Но важно отметить и другое. По существу, в положениях об этих конкурсах фиксировался опыт эстрады, эмпирическим путем утверждались закономерности эстрадного искусства. Так и сформировалось правило, что номер должен, как правило, укладываться в десять минут. Хотя исторически закон ко-

роткометражного номера появился гораздо раньше, наверное, с самого возникновения эстрадного искусства.

Таким образом, одним из важных признаков эстрадного номера является его скоротечность, ограниченные временные рамки в пределах 10 минут.

Конечно, возможны исключения, скажем, в сторону увеличения хронометража: плюс несколько минут... Но в этом случае режиссер должен понимать, что ставит перед собой сложнейшую задачу. Исполнитель длинного номера должен быть экстраординарно интересен, он должен быть выдающимся артистом, чтобы на протяжении 12-14 минут держать внимание зала. «Эстрада требует особой одаренности, – писал И. Шароев. – Здесь трудно обмануть – ведь артист лишен многих средств театрального искусства, за которые можно спрятать свою неумелость: декораций, музыки, грима, театрального костюма, наконец, партнеров. Он стоит у микрофона один-одинешенек и надеяться ему не на что и не на кого – только на самого себя. Тут-то и происходит полная проверка – кто ты? что умеешь? или же не умеешь ничего? Личность ты или так – “господин никто”? Жесткие это условия, но справедливые. На эстраде все заметнее».

Публика, пришедшая на концерт, изначально настроена на постоянную смену впечатлений, сюжетов, артистов, ритмов, выразительных средств, то есть на постоянную смену номеров. Кстати, выдающиеся артисты прекрасно знают этот закон своего искусства и почти никогда не идут на затягивание номера. Даже в таких разновидностях речевых жанров, как монолог и фельетон, которые более других жанров «склонны» к затяжкам, артисты стараются сократить не в меру длинные произведения эстрадных авторов.

Вспомним, к примеру, программы А. Райкина. Это калейдоскоп масок, характеров, зарисовок. И, несмотря на всю глубину проблем, которые поднимал артист, на емкость и выразительность образов, – редкий номер шел 10 минут, чаще он был гораздо короче.

Вообще-то эстрадники говорят, что идеальное время номера – 6 минут. И цифра эта – результат опыта многих поколений артистов эстрады.

Более того, довольно часто можно видеть очень хорошие номера, продолжительность которых – не более 3-х минут. Особенно это касается оригинальных и эстрадно-цирковых жанров. Время номера может быть и еще меньше. Но, конечно, только выдающиеся артисты могут средствами своего искусства за очень короткое время создать емкий, эмоциональный, сильный образ.

Одним из самых ярких примеров такого рода является пантомимический номер Марселя Марсо «Юность, Зрелость, Старость, Смерть», созданный великим французским артистом в 1946 г.

«Фабульная линия этой пантомимы раскрыта Марселем Марсо с помощью сценического языка, намеренно упрощенного до примитива. Одна за другой изображены здесь всего лишь различные человеческие походки. Неуклюжие шаги ребенка предваряют юность, когда человек шагает по жизни, преисполненный сил и энергии, когда поступь его легка, непринужденна и красива, хотя в ней ощущается некоторый избыток самонадеянности. Зрелость – это уже экономия сил, но и уверенность, твердость шага, необходимые для преодоления препятствий, встречающихся на пути. В старости человек бредет медленно, трудно, часто оглядываясь назад. Он обременен не просто усталостью, а воспоминаниями обо всем, что пережито, содеяно или не сбылось. В каждом из его движений угадываются «прежние», в каждом – он не похож на прежнего себя. Это уже мудрость, обретенная ценой собственной жизни. Внезапно, хотя и вне всякой неожиданности, его настигает скованность движений, полная немощь и – Смерть...

Такой формальный обрыв сценического действия не является финалом этой пантомимы. Она выстроена автором с явным расчетом на «послевкусие».

Ее завершает пауза, за время которой актер застывает в позе, открывшей эту пантомиму, в позе, предварившей рождение человека, чьи Юность, Зрелость, Старость, Смерть только что прошли перед нашими глазами.

Зритель слышит мелодию, открывшую эту пантомиму, уже ставшую для него ассоциацией с темой рождения, мы еще раз мысленно проигрываем все от начала и до конца, с той лишь разницей, что жизнь человека мы выстраиваем

теперь в своем воображении не как прямую, уходящую в бесконечность Смерти, а как замкнутый круг, на стезе которого даже Смерть – это рождение новой Жизни» [4].

Еще раз подчеркнем: эта миниатюра глубокого философского содержания длилась около 2-х минут.

Как бы ни был привлекателен режиссерский замысел, но если он требует воплощения в достаточно протяженном отрезке сценического времени (больше 10-ти минут), – от такого замысла надо отказаться или трансформировать его так, чтобы не нарушался один из основных законов эстрады – кратковременность номера.

Самостоятельность и законченность являются важными признаками эстрадного номера, который всегда представляет собой самостоятельное и законченное произведение искусства.

Кстати, именно по этим признакам точнее всего определяется – номер это или нет, является ли он действительно законченным произведением со своей завязкой, развитием, кульминацией, финалом; с раскрытием темы, с использованием выразительных средств, присущих данному жанру.

Если то, что поставил режиссер, может идти только в каком-то конкретном спектакле, в специальной программе, на особой площадке; если это понятно зрителю только в общем контексте программы или спектакля, то такое произведение, при кажущейся «номерности», не является эстрадным номером. Если вы вынимаете такой фрагмент зрелища и не можете играть его в другой программе или показать отдельно, это – та самая лакмусовая бумажка, по которой можно точно определить, является ли данное зрелище номером.

Самостоятельность и законченность обуславливают то обстоятельство, что эстрадный номер может играть на любой площадке и в любых условиях.

Именно поэтому в положениях о конкурсах артистов эстрады всегда присутствовал пункт: на конкурс допускаются законченные эстрадные номера, то есть выступления артистов, которые представляют зрителю самостоятельные и законченные произведения зрелищного искусства определенного жанра.

Эстрадный номер отличает еще одно качество (или – признак), – мобильность.

Художественный руководитель «Ленконцерта» Д. Тимофеев, который был и заведующим кафедрой эстрады ЛГИТМиК, своим студентам не уставал повторять: «Настоящий эстражник приходит на концерт с одним чемоданчиком, в котором умещается все, что ему надо для номера, – костюм, грим, реквизит, ноты для концертмейстера, фонограмма на разных носителях, – все!»

Пришел – сыграл – ушел! (хотя сами артисты эстрады чаще говорят «отработал», а не «сыграл») [4].

Тема 5. Эстрадные жанры, их специфика и взаимосвязь

Жанр определяет тип художественного произведения в единстве специфических свойств его формы и содержания. Он обобщает черты, свойственные определенным группам произведений искусства.

Основные жанры в драматургии — трагедия, комедия, драма. Список этот часто дополняется прилагательными (сатирическая, лирическая, бытовая и т. д.), появились смешанные дефиниции, как, например, трагикомедия и др.

Трудно не согласиться с образным определением Г. Товстоногова: «Всякое произведение тем или иным способом отражает жизнь. Способ отражения, угол зрения автора на действительность, преломленный в художественном образе, и есть жанр» [5].

Но в каждом виде искусства система жанров своеобразна. В отношении эстрады надо добавить: многообразна, как, вероятно, ни в каком другом виде искусства. «Жанр есть общая категория морфологии искусства, – отмечает М. Каган, – и его многозначность и многоплановость глубоко закономерны, так как порождены многогранностью структуры искусства. Каждый вид искусства имеет собственный «набор» жанров, в котором рядом с жанрами для целого семейства искусств находятся жанры, специфические только для того или иного вида» [6].

Но не только природная многожанровость эстрады представляет сложность в анализе общих закономерностей режиссуры эстрадного номера. Дело еще и в том, что искусством эстрады термин «жанр» трактуется неоднозначно.

Определение понятия «эстрадный жанр»

По аналогии с драматургией, эстрадные номера подразделяются на определенные группы по общности их эмоционального воздействия: комедийный номер, лирический номер и т.д. Как и в любом виде режиссерской деятельности, на эстраде нельзя создать произведение искусства вне жанра. В намеренно упрощенном смысле это можно определить так: на какой тип эмоциональной реакции публики рассчитан номер.

Другое значение понятия «жанр» на эстраде определяют выразительные средства, посредством которых создается художественный образ.

На первый взгляд, это второе значение кажется формальным. Однако оно неразрывно связано с первым.

Например, пантомима сама по себе считается эстрадным жанром. Про артиста пантомимы говорят, что он работает в жанре пантомимы. Но в то же время пантомимический номер может быть решен и как драма, и как фарс.

Таким образом, на эстраде сложилось неоднозначное понимание термина «жанр»:

– объединение номеров по признаку выразительных средств, при помощи которых создается художественный образ (слово, пение, танец, гимнастика, фокусы и т. д.);

– объединение номеров по характеру их эмоционального воздействия на зрителя: комедийный, драматический, лирический и др. номера.

В практике эстрадного искусства под жанром подразумевают прежде всего объединение номеров по признаку общности выразительных средств.

Этим термин «жанр» на эстраде отличается от общеэстетического, это утвердившаяся трактовка его на эстраде, которая оснащена традицией. Принадлежность к тому или иному эстраднему жанру зависит прежде всего от выразительных средств, которыми пользуется актер при создании номера.

Выразительные средства эстрадного жанра являются как бы визитной карточкой номера. Но в любом из жанров можно выделить и его подвиды. На эстраде каждый жанр сам по себе достаточно многогранен, и часто это зависит не только от исторически сложившихся канонов, но и индивидуальности исполнителя. Иногда яркая творческая индивидуальность артиста способна раздвинуть традиционные рамки жанра. «Эстрадное искусство объединяет разнообразные жанровые разновидности, – писал Евг. Кузнецов, – общность которых заключается в легкой приспособляемости к различным условиям публичной демонстрации, в кратковременности действия, в концентрированности его художественных выразительных средств» [7].

Существуют следующие эстрадные жанры:

- речевой (разговорный) жанр;
- вокальный жанр;
- оригинальный и эстрадно-цирковой жанры;
- инструментальный музыкальный жанр;
- танцевальный жанр.

Так сложилось, что названия этих жанров употребляют в единственном числе. Хотя правильнее для речевого и оригинального – множественное число, потому что каждый из них подразделяется на множество более узких направлений.

В номере любого жанра присутствует элемент актерской игры. В одних ее место более весомо. Это речевые жанры, в которых искусство эстрадного артиста наиболее тесно соприкасается с искусством актера драматического театра. В инструментальных музыкальных жанрах ведущее место, естественно, занимает музыка. Но вне актерского мастерства ни один номер любого жанра на эстраде существовать не может.

Уже приводился пример, что даже выступление дирижера или классического музыканта-инструменталиста может нести в себе игровой элемент. Но обращаться к нему нужно с осторожностью и только тогда, когда это позволяют сделать сам жанр и, главное, индивидуальность исполнителя. Если блиста-

тельный музыкант во время исполнения музыки начинает что-то неумело играть актерски (вот где правильнее было бы сказать «начинает изображать»), – это вызывает только раздражение и в результате губит прекрасный музыкальный номер.

Актерское мастерство исполнителя номера не должно затушевывать выразительные средства жанра, а естественным образом сливаться с ними, образуя органичный синтез актерского искусства и технологии выразительных средств определенного эстрадного жанра.

«Синтетический» эстрадный номер. Нужно заметить, что в эстрадном номере возможно использование комплекса выразительных средств, что позволяет говорить о синтетичности номера. Например, в музыкальном фельетоне актер может говорить, петь, играть на музыкальных инструментах, пользоваться пластическими трюками и элементами пантомимы. Оригинальный (эстрадно-цирковой) жанр соединяется с речевым, вокальный – с танцевальным и т. д.

Как бы блистательно ни танцевали, к примеру, Л. Вайкуле и В. Леонтьев, – они работают в вокально-эстрадном жанре, а не танцевальном. Сколько бы ни добавлял в свои номера элементов оригинального жанра

А. Райкин, – он артист речевого жанра (А. Райкин пользовался, например, приемами фокусников, доставая шарики изо рта; он довольно часто, особенно в раннем периоде творчества, прибегал к пантомиме; он также пел).

Или, наоборот: в вокально-инструментальной группе можно увидеть, что исполнители поют, играют на музыкальных инструментах, танцуют, делают акробатические элементы выразительных средств разных жанров, однако это не обязательно делает номер выразительнее, а чаще всего просто уничтожает его.

Если в постановочной работе режиссер четко не разделяет главные и второстепенные выразительные средства, это ведет к рыхлости формы. Нельзя также забывать о сложившихся традициях художественного восприятия зрителей.

Номер, в котором используется разнообразный арсенал выразительных средств, нужно определять, как эстрадный номер конкретного жанра с использованием вспомогательных выразительных средств.

Так, вероятно, надо трактовать понятие «синтетический эстрадный номер».

Пять основных эстрадных жанров подразделяются, в свою очередь, на множество подвидов.

Рассмотрим характеристику эстрадных жанров подробнее.

Речевые жанры

Каковы же специфические признаки этих жанров эстрадного искусства? «На мой взгляд, – писал В. Ардов, – к ним относятся те разновидности малых форм, в которых основным материалом и формой выражения темы, идеи является слово; слово, организованное в драматическую форму, иногда связанное с музыкой, танцами, различными элементами зрелища (кино и волшебный фонарь, фокусы, акробатика, клоунские трюки и многое другое); слово, украшенное разнообразными аксессуарами и вещественным оформлением; слово, выраженное в живой человеческой речи, непосредственно или при помощи механической записи, или изображенное графически» [7].

Конферанс – искусство ведения концерта и импровизированного разговора или диалога со зрительным залом. Различают сольный и парный конферанс. Встречается инсценированный конферанс. В своем репертуаре конферансы обязательно имеют собственный номер, чаще всего речевого жанра.

Монолог в образе – сольное выступление артиста, обращенное непосредственно к зрителю. Чаще произносится «...от маски, поэтому наиболее верное определение жанра – “эстрадный монолог в образе”». Чаще всего носит юмористический или сатирический характер.

Фельетон – социально-публицистическое выступление, выражающее гражданскую позицию артиста, его отношение к тому или иному актуальному явлению. Чаще всего произносится не в образе, а от лица артиста. От монолога отличается большей общественной звучностью, масштабом затрагиваемых тем.

Музыкальный фельетон – содержит в себе черты и монолога, и фельетона, но с активным использованием музыки в форме пения, игры на музыкальных инструментах, музыкального сопровождения. Очень разнообразен по эмоциональному воздействию – от лирического до гневно-публицистического.

В музыкальном фельетоне музыка является не только приложением к тексту, а имеет драматургически определяющий характер.

Скетч – маленькая пьеска с небольшим количеством действующих лиц, чаще всего сатирического направления, с известной схематичностью характеров персонажей как в типажах, так и моделях поведения.

Сценка – от скетча отличается отсутствием сюжета. Чаще всего в ней обозначается место действия и задаются условные предлагаемые обстоятельства.

Эстрадный диалог – еще более условен, чем сценка. Место действия и предлагаемые обстоятельства, как правило, реально идущий концерт. Отличительной особенностью является насыщенность текста репризами.

Эстрадный бытовой рассказ – в качестве литературной основы использует произведения, написанные не специально для эстрады. От художественного чтения отличается тем, что артисты всегда обращаются напрямую в зрительный зал от собственного лица, рассказывая историю, придуманную писателем как случай, происшедший лично с исполнителем.

Миниатюра – небольшое юмористическое, сатирическое, пародийное, лирическое произведение для эстрады – от разыгранного монолога до диалога нескольких действующих лиц. В строгом смысле является не отдельным жанром, а формой существования самых разных эстрадных жанров. Как разнообразная эстрадная форма, составляет основу репертуара театра миниатюр.

Пародия – искусство перевоплощения в узнаваемых и популярных персонажей от политических лидеров до эстрадных звезд. Несмотря на частое использование в пародии комплекса выразительных средств (вокала, пластики), а не только слова и актерского мастерства, все пародии на эстраде относятся к речевому жанру (за исключением синхро-буффонады). Различают пародии портретные (на какое-то конкретное лицо) и пародии на социально-общественные явления (чаще всего такая пародия приобретает сатирический характер), на отдельные произведения искусства (например, на конкретную театральную постановку), на штампы отдельных видов искусства (например, пародия на оперные штампы).

Куплет – небольшое комическое, сатирическое, публицистическое стихотворение (буквально несколько строк, короткая строфа), положенное на какую-нибудь несложную мелодию. Всегда проходит сериями (несколько куплетов на одну тему) и содержит рефрен (повторяющиеся строки). Как правило, исполняется соло или дуэтом.

Буриме – шуточная игра со зрительным залом, когда из публики задаются рифмы и темы, а артист мгновенно импровизирует стихи на тему в точном соответствии с заданными рифмами.

Все разговорные жанры в обязательном порядке требуют от исполнителя владения актерским мастерством. Это происходит даже в тех случаях, когда актер не разговаривает, а поет и двигается (как в некоторых видах пародии). Поэтому все без исключения разговорные жанры относятся к игровым эстрадным жанрам.

Если собственно актерское искусство или отдельные его элементы, такие, как действие в предлагаемых обстоятельствах, создание характера и др., присутствуют в некоторых разновидностях и других жанров, то и их можно отнести к игровым. В принципе, это зависит только от способности исполнителя и фантазии режиссера [8].

Вокально-эстрадные жанры

С. Клитин отмечает: «...вокальный род концертного творчества соединил четыре компонента – музыку, слово, пение и актерское искусство. Все элементы этого синтеза равным образом важны. Слабые вокальные данные нередко восполняются способностями к глубокому актерскому "проживанию" материала». Классификация концертного творчества [9].

Песня на эстраде – на современной эстраде ведущий и самый широко распространенный жанр. При том, что главным выразительным средством жанра является искусство пения, эстрадное пение включает в себя и такие важные компоненты, как слово, актерское мастерство и пластику эстрадного артиста-вокалиста; таким образом, современная эстрадная песня создается комплексом выразительных средств; баланс использования составных частей этого ком-

плекса зависит от индивидуальности исполнителя, характера музыкально-текстовой основы песни, от ее поджанровой разновидности (лирическая песня, гражданственно-патриотическая песня, шуточная песня, игровая песня, баллада, романс, шансон, частушка); в эстрадном пении существуют поджанры – народное пение, романс, цыганское пение и др.; манера их исполнения отличается от чисто фольклорной или филармонической. Как правило, они звучат в эстрадных обработках с соответствующей аранжировкой; в отдельный поджанр выделилась авторская песня, где ведущее значение имеет текст, а не музыкальная основа, и которая, как правило, исполняется самими авторами.

Отличительной особенностью современного эстрадного пения является так называемое «микрофонное пение», которое требует от исполнителя особых, отличных от филармонического, приемов звукоизвлечения; сегодня наиболее распространенным является сольное эстрадное пение, однако оно существует и в исполнении небольшими вокальными ансамблями; эстрадное пение включает в себя все без исключения музыкальные стили: классику, ретро, джаз, рок и т. д.; Некоторые виды эстрадной песни могут исполняться в форме сюжетного (театрализованного) эстрадного номера: «Песня – вокальная (вокально-инструментальная) миниатюра, – пишет А. Петров, – получившая широкое распространение в концертной практике. На эстраде нередко решается как сценическая "игровая" миниатюра с помощью пластики, костюма, света, мизансцен ("театр песни"); большое значение приобретает личность, особенности таланта и мастерство исполнителя, который в ряде случаев становится "соавтором" композитора» [10].

Оригинальные и эстрадно-цирковые (спортивно-цирковые) жанры

Оригинальный жанр надо понимать прежде всего как рабочее название, – писал С. Каштелян. – Возникшее когда-то давно, видимо, по необходимости как-то сложно назвать ту область, которая никак не укладывалась в рамки привычных жанровых понятий [10].

Цирковые жанры или оригинальные жанры, – отмечает С. Макаров, – обобщенное наименование номеров, которые при всех отличительных особен-

ностях каждого из них характеризуются единым выразительным средством – трюком. Номера "оригинального жанра", исполняющиеся в цирках, варьете, кабаре, мюзик-холлах Англии, Франции, Германии, обозначаются термином "artistik" (фр.). Отсюда «artiste» – искусник, мастер, то есть человек, достигший в каком-либо деле совершенства. Оригинальные и эстрадно-цирковые (спортивно-цирковые) жанры [11].

В лучших номерах «оригинального жанра» виртуозная техника владения трюками используется в единстве с пластикой, пением, танцем, словом, музыкой. Построенные на яркой индивидуальности исполнителя, сложном трюке, номера «оригинального жанра» соединяют в себе момент сенсационности со зрелищностью и развлекательностью».

Пантомима – искусство сценического действия, которое находит исключительное выражение в движении человеческого тела, в пластике, без слов. Пантомима очень разнообразна: от классической философской пантомимы до буффонады и клоунады. Существует специальный пластический язык пантомимы (шаг на месте, клетка, ходьба против ветра и т. д.). В пантомимическом номере очень часто используется прием игры с воображаемым предметом и партнером.

Клоунада – по преимуществу цирковой жанр, который, однако, исторически всегда существовал и на эстраде. Жанр клоунады на эстраде популярен. Эстрадная клоунада не используется всем арсеналом выразительных средств цирка, а только частью их. Возникшая как простонародное балаганное искусство, клоунада сохраняет эти черты демократичности до сих пор. В основе клоунады – шутовское представление, которое исполняет клоун (клоуны), пользующиеся для создания характера своего клоунского персонажа маской. Внутри клоунады существуют как бы свои «специализации». Это клоуны-акробаты, клоуны-мимы, клоуны-музыкальные эксцентрики, клоуны-дрессировщики, клоуны-эквилибристы, клоуны-жонглеры и т. д. На эстраде наиболее распространены следующие виды клоунады: клоуны мимы, клоуны-музыкальные эксцен-

трики, иногда встречаются клоуны-акробаты и клоуны-гимнасты, жонглеры и эквилибристы.

Музыкальная клоунада (эксцентрика) – разновидность клоунады, которую часто выделяют в отдельный жанр, одинаково распространена как в цирке, так и на эстраде. В его основе – необычное, неожиданное, трюковое исполнение музыкальных произведений; с этой целью «...не по назначению используются дрова, бутылки, бокалы с водой, пилы и т. п., на которых исполняются различные мелодии; другой прием музыкальной эксцентрики – игра на музыкальном инструменте необычным способом (например, лежа на крышке рояля)». Часто музыкальные эксцентрики играют только на отдельных частях инструмента или разбирают его по ходу номера; используются трюковые инструменты, из которых льется вода, летит конфетти, а также инструменты, которые разваливаются или взрываются по ходу исполнения музыкального номера [11].

Часто используется прием, когда артисты «разговаривают друг с другом при помощи музыкальных фраз, имеющих ассоциативно-смысловую интонацию. Еще один прием музыкальной эксцентрики – игра сразу на нескольких инструментах. По существу, музыкальные эксцентрики – это разновидность музыкальных клоунов; артисты этого жанра должны не только быть хорошими музыкантами-инструменталистами, но и владеть актерским мастерством, так как очень часто номера музыкальной эксцентрики предстают перед зрителями в сюжетной форме.

Куклы на эстраде – один из самых популярных жанров на эстраде; обладает всеми признаками и разновидностями кукольного театра (пальцевая кукла, кукла-перчатка, тростевая кукла, кукла-марионетка, большая планшетная кукла), но выступления строятся в форме эстрадных номеров.

Тантамареска – на ширме высотой по плечи закрепляются куклы с маленькими руками и ногами. Один актер просовывает голову в отверстие и управляет руками куклы, а другой – ногами. Создается комическое сочетание короткого кукольного условного тела и живого лица актера. Тантамареска все-

гда объединяется с другими эстрадными жанрами, чаще с речевыми (сатирический монолог, пародия, куплет). Иногда исполняется комический танец.

Синхробуффонада – по внешним признакам очень походит на пародию. Но если в пародии (как разновидности речевых жанров) артист пародирует весь комплекс выразительных средств пародируемого – речь, пение, пластику, то в синхро-буффонаде пародируется исключительно пластическое поведение персонажа. Речь или пение в синхро-буффонаде принадлежат оригиналу пародии и чаще всего записаны на фонограмму, под которую выступает синхро-буффонист.

Акробатика – цирковой и эстрадно-цирковой жанр. Существуют следующие виды акробатики.

Партерная – от слова *parterre*, т. е. «на земле»:

а) прыжковая акробатика; ее элементы – кульбит (переворот в группировке вперед или назад), курбет (прыжок в стойку на руках и обратно), колесо (переворот в сторону с последовательной опорой на каждую руку и ногу), копфшпрунг (переворот прыжком вперед с опорой на голову), фордершпрунг (переворот прыжком вперед с опорой на руки), флик-фляк (переворот прыжком назад с опорой на прямые руки), сальто (разнообразные виды переворотов тела в воздухе, опоры, в том числе с пируэтом), рондад (переворот вперед разворотом на 180 градусов, служит связующим элементом для перехода к прыжкам спиной к направлению разбега); включает в себя сольные и групповые прыжки, прыжки с трамплина и подкидной доски; плечевая акробатика (групповые прыжки с переходом на плечи партнера);

б) силовая акробатика; она основана на использовании только силовых элементов без темповых движений (толчков, прыжков, подбрасываний). Ее разновидности: парная силовая акробатика (основной элемент – стойка на руках в разнообразных видах и комбинациях), групповая силовая акробатика (в основе построение групповых пирамид при помощи силовых приемов);

в) пластическая акробатика, основанная на проявлении (прогибы в разных вариантах вперед и назад); в профессиональном жаргоне иногда называется

ся «каучук» или клиш (прогибы вперед); делится на сольную, парную и групповую; основная форма выступления в этом виде акробатики – пластический этюд; довольно часто встречается на эстраде.

Вольтижная акробатика. Основана на перебрасывании и подбрасывании верхнего исполнителя нижним; бывает парной и групповой.

Спортивно-цирковые жанры характеризуются более подробно, так как необходимо полно раскрыть трюковую специфику каждого, а это требует детального описания. Вторая причина, по которой этим жанрам уделено так много места, – раскрыть специфику их существования на эстраде, в отличие от цирка: из огромного трюкового арсенала циркового искусства обращается внимание на то, что органично может быть перенесено на эстраду. Таким образом, место, отведенное характеристике эстрадно-цирковых (спортивных) жанров, обусловлено необходимостью систематизировать материал применительно к эстраде, чего ранее никогда не делалось. Кроме того, нужно дать человеку представление о терминологии, используемой в этих жанрах, которая разнообразнее, сложнее и специфичнее, чем в остальных.

Воздушная акробатика. Элементы и трюки воздушной акробатики исполняются на снарядах, подвешенных к колосникам (на сценической площадке) и куполу (в цирке). Этот вид акробатики – по преимуществу цирковой жанр, но встречается и на эстраде, особенно в специально оборудованных зданиях мюзик-холлов:

а) акробатика на рамке – небольшом подвешенном прямоугольнике;

б) акробатика на штампберте (закрепленная на высоте перекладина) – различные пирамиды на снаряде, похожие на пирамиды партерной акробатики.

Гимнастика

Партерная гимнастика. Ее элементы исполняются на снарядах, закрепленных на манеже (в цирке) или планшете сцены (на эстраде). Используются турники, кольца, брусья и другие специальные снаряды, которые часто трансформируются по сравнению с чисто спортивными – бывают круглыми, шестиугольными, треугольными, многоуровневыми и т. д. Разновидностью жанра яв-

ляется партерный полет, аппаратура которого состоит из трапеции и неподвижной рамки-ловиторки; на эстраде партерный полет практически не встречается.

Воздушная гимнастика. Номера в этом преимущественно цирковом жанре исполняются на снарядах и аппаратах, подвешенных к куполу (в цирке) или колосникам (на сценической площадке). На эстраде такие номера требуют специально оборудованных помещений, поэтому если и исполняются, то чаще всего в стационарных мюзик-холлах. Воздушная гимнастика включает в себя разделы: гимнастика на трапеции (одинарной, двойной или допель-траппе, групповой); гимнастика на корд де волане – провисшем канате; гимнастика на корд де пареле – вертикально висящем канате; гимнастика на воздушных турниках; гимнастика на рамке; гимнастика на бамбуке – металлическом шесте, подвешенном вертикально. Воздушные полеты на эстраде не исполняются.

Жонглирование – жанр, основанный на ловкости, умении подбрасывать и ловить одновременно несколько одинаковых или разных предметов. Жанр очень популярен не только в цирке, но и на эстраде. Различают следующие виды жонглирования: соло-жонглирование, где реквизитом служат палочки, мячи, шарики и шары, булавы; нужно различать жонглирование (подбрасывание и ловля) и выбрасывание (только одновременное набрасывание предметов, без их ловли); рекордным классом является жонглирование восемью одинаковыми предметами (на репетиции некоторым артистам удавалось жонглировать десятью предметами, в представлениях это не удавалось: мешало волнение) и выбрасывание одиннадцати. При жонглировании разными предметами их количество сокращается чаще всего до трех, разных предметов в жонглировании – чрезвычайно высокий класс мастерства.

Групповое жонглирование основано как на приемах соло- жонглирования, так и приемах перекидки предметов; наиболее распространенный реквизит для группового жонглирования – булавы, палочки, кольца.

Дрессура (дрессировка) – жанр, основанный на подчинении животных воле человека или использовании их инстинктов поведения и условных рефлексов для создания такого впечатления; отдельные разделы дрессировки: дресси-

ровка диких и домашних животных, иногда выделяют дрессировку диких животных. Особо сложная разновидность жанра – дрессировка смешанных групп животных, в особенности хищников.

Эквилибр – основой мастерства исполнителей в этом жанре является удержание равновесия, номера строятся на демонстрации умения удерживать равновесие в необычном положении, на необычном снаряде; эквилибристика подразделяется на два вида – партерную и воздушную.

Партерная эквилибристика исполняется непосредственно на манеже (в цирке) или на настиле площадки (на эстраде); различают следующие виды партерной эквилибристики:

а) ручной эквилибр, в основе которого – равновесие в стойке на руках (на двух или одной) в различных положениях, на разных опорах – как в статике, так и разнообразных вращениях;

б) эквилибр с першами и лестницами. Перш – длинный шест (наиболее часто применяется перш из дюралевого трубы); балансирование першей осуществляется в вертикальном положении на лбу (лобовой перш), на пояском упоре (поясной), на плече (плечевой), на одной руке (ручной), в зубнике (зубной), на ногах (ножной). Этот вид эквилибра исполняется как соло, так и в паре или группе; в последнем случае функции исполнителей разделяются на верхнего (балансирующего) и нижнего (держущего перш или лестницу);

в) эквилибр на переходной лестнице, которая укреплена вертикально на площадке с помощью растяжек; иногда лестницы устанавливаются в два яруса – одна над другой или в форме стремянки; на переходных лестницах эквилибристики работают парой – верхний и нижний; основные трюки верхнего – стойки на руках, голове и одной руке в различных комбинациях с нижним;

г) эквилибр на вольностоящих лестницах; здесь снаряд ничем не закреплен; номера чаще исполняются группой и включают в себя элементы парной акробатики, жонглирования; существуют три вида вольностоящих лестниц – одинарная (до 3-х метров), двойная (до 2,2 метра), редко используется третья

лестница (меньшего размера со специальными упорами); эквилибр на вольностоящих лестницах существует как чисто цирковой) эстрадно-цирковой жанр;

д) эквилибр на канате (канатоходцы); в эстрадно-цирковых жанрах представляют интерес только партерные канаты, укрепляемые на небольшой высоте);

е) эквилибр на проволоке выделен в отдельный жанр, так площадь опоры минимальна; различают натянутую (тугую) и свободно висящую проволоку, которая прогибается под тяжестью артиста; проволока бывает одинарная и двойная, горизонтальная и наклонная; часто балансирующий помогает себе специальным веером, зонтиком;

ж) эквилибр на шаре – бывает сольный и групповой; позволяет дополнительно привлечь арсенал выразительных средств акробатики и жонглирования.

Атлетика – в основе жанра лежит демонстрация необычной физической силы; в старом цирке одним из видов атлетики была борьба; в настоящее время атлетика подразделяется на два вида – силовые жонглеры и атлеты:

– *силовые жонглеры* – номера этого жанра строятся на подбрасывании тяжелых предметов; чаще всего артисты работают соло или парой; в качестве реквизита используют гири, ядра, штанги, исполнители гнут железные пруты и гвозди, разгибают подковы и т. д.;

– *атлеты* – номера этого жанра демонстрируют физическую силу в образно-художественной форме: это – русские богатыри, античные атлеты, оживающие скульптуры и т. п.

Фокусы – в основе этого жанра – создание иллюзии появления, перемещения (в том числе и полеты), исчезновения предметов, животных и даже людей. Номера этого жанра популярны на эстраде и очень часто театрализованы – артист создает характер, место действия, присутствует событийный ряд, он часто вступает в непосредственное общение со зрителями как в разговоре, так и приглашая их на эстраду для демонстрации фокусов. В номерах чаще всего артистам помогают ассистенты, которые выполняют функции не только непосредственных помощников, но и призваны в нужный момент отвлекать внимание зрителей; жанр подразделяется на два вида – манипуляцию и иллюзию:

– *манипуляция* (второе название – *престидижитация*) основана исключительно на виртуозной технике пальцев, ловкости и координации рук; в качестве реквизита используются, как правило, небольшие предметы (карты, шарики, монеты, платки и т. п.); во время выступлений манипуляторы пользуются специальными отвлекающими движениями, которые называются пассами;

– *иллюзия* основана на использовании специальной аппаратуры, которая позволяет артисту вводить зрителя в заблуждение (ширмы, короба, зеркала, столы и т. д.); выразительная иллюзия чаще всего возможна, когда с артистом работает группа ассистентов, часто используются двойники-близнецы; выступления иллюзионистов из-за большого количества участников, аппаратуры и реквизита чаще всего проходят не в форме номера, а в виде аттракциона, занимающего целое отделение концерта; характерной особенностью таких номеров является использование артистов-лилипотов.

Вентрология (чрево вещание) – этот жанр основан на умении говорить без помощи артикуляции губ, что создает впечатление, будто слова произносит не один человек, а несколько; чаще всего вентрологи выступают с куклой, с которой артист ведет репризный диалог, при этом кукла «говорит» за счет чрево вещания, а артист – своим голосом; иногда, хотя и очень редко, вентрологи выступают с «говорящими животными»; при работе над жанром требуется соблюдать особую деликатность и чувство меры, чтобы не возникало ощущения «занимательной патологии».

Имитация (или звукоподражание) – этот жанр необходимо отличать от разновидностей того же названия в разговорных жанрах; в оригинальных жанрах это именно имитация звуков, при помощи которых создаются звуковые картинки (например, «утро в деревне» – поют петухи, мычит корова, слышны голоса птиц и т. д.).

Художественный свист – искусство исполнения мелодии с помощью свиста. Такой свист является своего рода трюком, так как исполнение мелодий возможно в необычном музыкальном диапазоне, отличном от привычных tessitур вокального голоса.

Мнемотехника основана на искусстве запоминания, ее еще называют «отгадыванием мыслей на расстоянии». В номере обычно работают парой. Один исполнитель стоит на эстраде и «отгадывает», к кому из зрителей подошел его партнер: профессию, пол, возраст, как зовут этого зрителя, какой у него в руках предмет. В таких номерах действует скрытая форма передачи ответов – фразы-вопросы строятся таким образом, что по их построению «отгадывающий» получает подсказку: например, если говорится: «Ну, скажи, кого я взял за руку», то слово «ну» в начале фразы для «отгадывающего» означает, что это девушка; если же вместо «ну» звучит «вот» – юноша.

В качестве таких тайных знаков используется и определенный порядок слов в вопросе; по существу, угадывание происходит за счет зашифрованного кода, известного только артистам, но которому придается вид нормального разговора.

Психологические опыты очень похожи на мнемотехнику, но включают в себя более тонкую систему обмена знаками; здесь имеет значение не только речь, но движения, мимика, интонация; часто в этом жанре используется гипноз.

Живая счетная машинка (математический номер) – демонстрация искусства быстрого и точного счета; артисты, работающие в этом жанре, должны обладать природными способностями такого рода и уметь вести непринужденный разговор со зрительным залом.

Художник-моменталист – демонстрация искусства создать моментальный портрет одного или нескольких зрителей (чаще всего в форме дружеского шаржа); исполнитель должен обладать не только собственно художественными, но актерскими способностями, так как жанр требует живого импровизированного общения с публикой.

Игра с хула-хупами (большими обручами) исполняется только женщинами; основные трюки – вращение одного, а затем нескольких обручей вокруг тела и его частей – шеи, рук, ног; используется и жонглирование большими обручами; успех таких номеров в большой степени зависит от совершенства и красоты телосложения молодой артистки, круговые и быстрые движения тела

которой должны быть эротичны, так как сам по себе трюковой арсенал жанра однообразен и весьма ограничен в комбинациях; на эстраде жанр встречается довольно часто.

Танец на эстраде

Это короткий номер, который проявляется в разновидностях жанров собственно хореографического искусства: классический, народный, историко-бытовой, характерный, бальный, модерн, джаз-танец, стэп и т. д. В эстрадном танце часто используется выразительный арсенал других жанров эстрады, особенно акробатики и пантомимы. Поэтому эстрадный танец часто стремится ввести в структуру номера трюк. Нередко эстрадный танец выстраивается в форме сюжетной сценки.

Особое место в эстрадном вокальном и музыкальном инструментальном исполнении занимает джаз, но подробная характеристика его – прерогатива музыковедов. Впрямую темы данного учебного пособия касается эстрадный джаз-оркестр, отличительной особенностью которого является, помимо репертуара, общение оркестрантов и дирижера с публикой, раскованная манера поведения на эстраде вплоть до исполнения танцевальных элементов, разыгрывание небольших сценок, даже сюжетных.

Жанры инструментальной эстрадной музыки, куклы на эстраде и эстрадный танец. Каждый из этих жанров отражает мощную проекцию отдельных видов искусств (кукольный театр, танец, музыка) на эстраду. И работа над номерами этих жанров – дело специалистов в этих жанрах. Балетный номер ставит всегда балетмейстер, над музыкальным номером работает дирижер. Номер с куклой может поставить только специалист в области кукольного театра.

Тема 6. Драматургия эстрадного номера

Тематика драматургической основы любого зрелищного искусства является одним из системообразующих элементов. Идея, пафос, сверхзадача номера раскрываются эстрадным драматургом на основе развития темы номера.

Еще до начала работы над текстом, сценарием существует важный подготовительный этап – выбор темы. И на этой стадии драматург руководствуется определенными принципами, которые обуславливаются и спецификой художественной структуры эстрадного номера, и традициями самого эстрадного искусства.

Среди практиков эстрады существует термин «предел жанра». Это своего рода пределы эстрадных возможностей, границы жанра, диктующие масштаб творческой задачи в каждой работе на эстраде. Например, какие темы имеют право существовать на сцене варьете? Каким образом эта форма эстрадного зрелища может отразить тот или иной замысел? Подвластна ли любая тема жанру пародии, или есть границы – идейные, морально-нравственные, вкусовые и т. д.?

Не всякому эстрадному жанру подвластна любая тема. Специфика того или иного жанра диктует степень серьезности и глубины темы: достаточно сопоставить, например, миниатюру М. Жванецкого «Собрание на ликероводочном заводе» и философскую пантомиму М. Марсо «Юность, Зрелость, Старость, Смерть».

Таким образом, этап выбора темы номера предполагает нахождение органичного соотношения тематизма будущего произведения, его масштаба со спецификой эстрадного жанра.

Если тема и жанр номера не противоречат друг другу, то в этом случае тематизм номера может даже помочь актеру выбирать средства сценического существования сообразно масштабам и особенностям темы номера, в соответствии с логикой идеи правильно выбирать художественное оружие, которым следует воспользоваться для решения той или другой конкретной творческой задачи.

Но у этого тезиса есть и обратная сторона. Интересная тема позволяет раздвинуть границы жанров, она представляет собой богатую почву для самых смелых художественных экспериментов.

Основываясь на самом тематизме, необычном ракурсе темы, можно достичь того, что порой ценнее и важнее для эстрадного творчества: не точно вычленив, определить жанр, а, как бы забыв о жанровых границах, изобрести, придумать и создать нечто новое, оригинальное, современное.

В 1983 г. артист Санкт-Петербургского театра «Буфф» Г. Пицхелаури создал номер «Непобежденный».

Путь создания этого номера не совсем обычен. Известно, что в эстраде существуют определенные фамильные традиции, профессиональная преемственность. Так и в этом случае известный в прошлом эстрадный артист Ш. Лаури решил передать сыну один из своих эффектных номеров – испанский танец с коротким плащом. Молодой исполнитель имел для этого необходимые природные данные, хореографическую и акробатическую подготовку.

Естественно, не могло быть и речи о том, чтобы он просто выучил танец, который много лет с успехом танцевал отец. Ведь номер – произведение «штучного изготовления», его можно сделать только на себя, на свою индивидуальность.

Прежде всего, было решено искать драматургическую основу, в которой танцевально-акробатический эпизод стал бы кульминацией. Разрабатывался вариант пантомимы, в которую органично входил бы сам танец. Затем от этой идеи отказались и стали искать литературный материал, чтобы сделать речепластическую композицию, что крайне необычно по сочетанию жанров.

После долгих поисков остановились на рассказе Э. Хемингуэя «Непобежденный». Сразу высветилась идейная, гражданская позиция будущего номера. И самое важное – была найдена тема! Появилась возможность сделать танцевальный эпизод не самоцелью, где демонстрируется только виртуозность техники, а средством раскрытия темы, характера, образа. Это позволило определенным образом трансформировать и сам танец, усилить его действенную сторону, включить в этот кульминационный эпизод элементы пантомимы и акробатики, то есть максимально использовать способности и возможности исполнителя.

Номер делился на три эпизода: «Договор», «Бой» (куда входил сам танец) и «Непобежденный».

В прошлом известный, а ныне искалеченный и забытый тореро Мануэль приходит к своему старому другу, владельцу корриды, и просит разрешить ему бой с быком. Он готов на самую низкую плату, но ему нужен бой – это его жизнь, при этом все понимают, что исходом боя может стать смерть Мануэля.

У автора рассказ ведется от третьего лица, но чувствуется, что писатель не может соблюсти «объективность», он стоит на стороне Мануэля. Поэтому было решено, оставив форму речи от третьего лица, сделать первый фрагмент как бы воспоминаниями самого Мануэля. Это позволило избавиться от излишней описательности и изобразительности, придать интонации действенность, суровость и скупость, что, естественно, заставило искать адекватные формы пластического поведения. Собственно движения в первом фрагменте было мало, поэтому основное внимание сценарий предлагал обратить на четкость поз, мимику, жест. (Кстати, именно потому, что это был самый скупой по пластическим выразительным средствам эпизод, он оказался и самым сложным для исполнителя.)

Второй эпизод – «Бой». И сценарий строился таким образом, чтобы по ритму, накалу, темпераменту, напряженности он был полной противоположностью первому. Оговаривалось постепенное усиление пластических компонентов действия. Описывалась первая стадия пластического поведения тореро в подготовке к бою. Поэтому возникавший танец не был внезапен, он подготавливался постепенно возрастающим значением пластических выразительных средств. В то же время он являл собой кульминацию номера.

Финал рассказа у Хемингуэя трагичен. Из боя победителем выходит бык. Мануэля без сознания, на носилках, уносят с арены. Но за этой трагедией стоит глубокое восхищение человеком, который внутренне не побежден.

Так раскрытие темы номера подводило к выражению гуманистической идеи. Для ее проявления нужно было предложить пластический, образный ассоциативный эквивалент. Вот как это было выписано в сценарии: «В конце

танца, пронзенный рогом быка, Мануэль падает на алый плащ. Он лежит, словно в луже крови. В записи самого исполнителя звучит окончание рассказа. А в это время Мануэль медленно, с трудом поднимается. Этот трудный подъем должен символизировать то, что герой не побежден».

В отношении драматургической содержательности номера существует точное определение – тематически-образная структура. Данным сочетанием еще раз настоятельно подчеркивается взаимосвязь и взаимозависимость этих двух компонентов.

Подлинно талантливый эстрадный номер от ремесленной поделки отличается непременно наличие художественного образа, целостность которого определяется единством выразительных средств и идейно-тематического содержания в драматургической структуре номера.

Одним из самых существенных факторов, отражающих специфику драматургии эстрадного номера, является его актуальность.

Понятие актуальности номера предполагает, что в нем присутствуют:

- современные проблемы, волнующие зрителя;
- современный художественный язык, способный вызвать у публики сильный эмоциональный отклик.

«Анемия к быстротекущей жизни в эстраде дорого обходится, – писал известный режиссер А. Бойко. – Номера, построенные на устаревшей эстетической платформе, воспитывают плохой вкус, затрудняя восприятие явлений современного искусства. “Новое” должно стать синонимом понятия “современное”. А современен тот художник, который способен ощущать малейшие изменения в культурной, социальной, политической сферах, может вовремя заметить потерявшее актуальность и поддержать нарождающиеся перспективные тенденции. Такой художник обязан мыслить аналитически, охватывая события и явления в их исторической перспективе, в диалектике их развития. Только тогда художник может мыслить современно, актуально, свежо» [12].

Номера, отвечающие всем этим требованиям, появляются редко, но всегда становятся эталонными образцами, прочно входят в историю эстрадного

искусства. При этом, как правило, они открывают новые горизонты в развитии жанра.

Таков, например, был номер выдающегося иллюзиониста, народного артиста России В. Данилина, появившийся в 80-х гг. прошлого века. Номер назывался «Игрок» и рождал необычайно богатый круг ассоциаций вокруг заданной в названии темы, откликаясь на разнообразные актуальные явления российской и зарубежной жизни. Причем выразительная пластика артиста, в сочетании с высочайшим уровнем манипуляции с картами, – все это работало на выявление главной темы и идеи номера, на создание яркого художественного образа.

Эстетические новации в искусстве эстрады (еще раз повторим – они тесно связаны с тематикой номеров) ясно прослеживаются, концентрированно выражаются в различных фестивалях и конкурсах. Их просмотр дает большой и интересный материал для размышлений: куда движется эстрада, что интересно зрителю?

В советские времена это были всесоюзные и всероссийские конкурсы артистов эстрады, фестивали в Сопоте и «Золотой Орфей». В качестве примеров можно привести «Славянский базар» и конкурс «Евровидение». Внимательный эстрадный драматург, режиссер всегда увидит новые тенденции, которые наиболее заметны на этих эстрадных форумах. И здесь все имеет значение: что исполняется, в какой манере, как одеты исполнители, как причесаны, что представляет собой аккомпанирующий состав, каковы предпочтения публики и т. д.

Если эстрадный драматург не может предложить сценарий номера, обладающего признаками актуальности во всем объеме и многообразии этого понятия, то он неизбежно плетется в хвосте уходящих тенденций.

Особенно нужно подчеркнуть, что слепое следование моде, стилю, стандарту, манере, «фирме», если все это не озарено яркой индивидуальностью артиста, неизбежно ставит таких исполнителей на эстетические задворки эстрады: при кажущейся современности и актуальности в подобном «творчестве» нет никаких открытий, а, следовательно, нет и самого факта искусства.

Тематизм номера становится актуальным, когда учитываются зрительские потребности как в проблематике, так и в культурно-эстетическом плане. Однако здесь все не так просто. Учет зрительских потребностей совсем не означает потакания низменным страстям и дурному вкусу. Как складываются и развиваются отношения артиста со зрителем в течение одного концерта, во всей творческой жизни? Что эстрадный исполнитель может и должен нести в зрительный зал? Что он сам берет у публики? Как учесть уровень конкретной зрительской аудитории и как не поступиться своими творческими принципами ради кажущегося успеха? Диалектика ответов на эти вопросы в том, что нужно совместить практически несовместимое, – следовать в русле современных тенденций и даже моды, и в то же время не поступаться своими идейными, нравственными и творческими установками. Народный артист России Д. Тимофеев очень верно отметил:

«Любой зал поймет и примет настоящее произведение искусства, исполненное на высоком художественном уровне, будь то песня, монолог или танец. Подделки, халтура так или иначе распознаются публикой, отторгаются ею. Безнравственно существовать в искусстве по заниженным законам. И особенно безнравственно оправдывать такое существование ссылкой на якобы невысокий уровень публики!» [12].

Актуальность драматургии номера проявляется и в том, насколько тематизм номера отвечает изменчивым идеалам общества. Например, если говорить о комическом на эстраде, то ясно, что предмет комического, взгляд на комическое меняется с изменением идеалов общества. То, что было смешным двадцать или даже пять лет назад, скорее всего, сегодня не вызовет и улыбки. То, над чем смеется публика в России, вызывает недоумение в Германии.

Нельзя не заметить, что эстрада неизбежно встраивается в новое социально-культурное поле, требующее новых форм проявления этого развлекательного искусства. Так, огромный пласт эстрады существует в феномене ночной жизни города. «Город вываливает каждый вечер на прилавки всю роскошь становящихся все более разнообразными развлечений, разбрасывая их то там, то

сям по некоторым зонам своего пространства. Выбирай!.. Это время вашего выбора – будете вы зрителем, или действующим субъектом, что вы выберете, очарует ли вас ночь или доведет до безумия. Город как бы предлагает: я вам на все вкусы могу предложить ночные пабы, клубы, круглосуточные кинотеатры, на худой конец, компьютерные клубы, массу замечательных затей из области спорта. Зачем идти домой? Сколько интересного вокруг. Включайся!» [12].

Здесь тоже проявляется такой принцип эстрады, как актуальность. Этот культурологический феномен ночного развлекательного искусства требует своего тематизма, своих эстетических канонов; он принимает одни жанры и нивелирует другие. И деятели эстрады не вправе не замечать этого положения. Позиция сноба, пустопорожние разговоры о «высоком и глубокомысленном» искусстве к эстраде неприменимы. Они на самом деле говорят о пренебрежении к публике, неуважении к ее интересам. Более того, такая позиция очень часто занимает, чтобы замаскировать собственный непрофессионализм, когда создатели номера не умеют сделать действительно высокое, глубокомысленное, волнующее – интересным и увлекательным для публики.

А то, что такое совмещение возможно, не вызывает сомнения. Более того, оно всегда проявлялось в лучших образцах эстрадного искусства (то есть в эстрадных номерах), девизом которого вполне может быть известная формула: «Развлечение и польза!».

Яркий тому пример – творчество выдающегося автора М. Жванецкого. Его миниатюры, ставшие основой многих номеров А. Райкина, Р. Карцева и В. Ильченко, имели и имеют оглушительный успех, несут в себе огромный смеховой заряд. Но вместе с этой популярностью, вместе с элементами развлекательности каждая миниатюра поражает глубиной темы, актуальностью, точным ощущением проблематики, которая волнует общество. Вспоминая о миниатюрах М. Жванецкого, А. Райкин писал об этих литературных произведениях: «Почерпнутые автором из повседневности, они в повседневность же и вернулись. Репризы, украшающие их, как бы стали частью городского фольклора. Притом что люди, в чью речь они естественно вошли, могут и не догадываться,

кто является автором. В одних случаях авторство приписывается мне (поскольку слышали их от меня), в других случаях вообще не берут в голову, что у них есть автор» [13].

Эстрада якобы извечно оперирует неким узким кругом тем и в этом смысле ограничена в своих возможностях. «Что касается выбора темы. Выбор темы не определяет успех произведения. Плохих тем нет, — утверждал А. Хайт. — Вопрос весь в решении этих тем. <...> Иногда артист выступает очень успешно, и зрители смеются, а кончился номер — и никто не может передать, о чем шла речь. Номер без мысли быть не может. К сожалению, придумывать эстрадные номера умеют немногие. Это не дело — придумать пять смешных реприз и “стянуть их корсетом” в один номер».

Даже в легком по восприятию, комическом эстрадном номере может быть раскрыта самая глубокая тема.

В эстрадной хореографии известно много случаев, когда средствами танца раскрывались не только героические, патриотические темы (как «Интернационал» А. Дункан), но и остро-политические. Примером тому может служить знаменитый номер Л. Спокойской «Социальные портреты», премьера которого состоялась в 1935 г. в Ленинградском мюзик-холле.

Вместе с тем нельзя не отметить, что есть круг тем, которые наиболее часто использует эстрада. Это, скорее, штамп, нежели закон искусства. Такие темы кочуют из поколения в поколение, из номера в номер (отношения с тещей, взяточничество, бюрократизм и т. п.). «Эстраду нередко упрекают за мелкотемье, — пишет А. Гурович. — Думается, что причину скольжения по поверхности жизни следует искать чаще всего не в выборе тем, а в недостаточном художественном воплощении их. И в малом, разумеется, можно показать многое. Более того, подобный подход к явлениям действительности помогает пристальнее и зорче взглянуть в будни. Но опять-таки — как сыграть. Коли художественно убедительно, то и задумаешься, не проскочишь мимо, не все выплеснется со смехом» [14].

Серьезные, даже патриотические темы неоднократно и с успехом раскрывались в номерах танцевальных, оригинальных и эстрадно-цирковых жанров. Многое здесь зависит от способности автора, режиссера угадать в исполнителе номера способность выйти за рамки традиционно сложившихся границ жанров, которым наиболее присущ зрелищно-развлекательный элемент. Например, в эстрадном репертуаре артиста-кукольника А. Розера был номер, в котором солдат-инвалид играл на шарманке для уличных прохожих. «Не получив за игру ни гроша, он молча уходит со сцены, и сухой стук его деревянной ноги говорит о войне больше, чем десятки антивоенных плакатов» [15].

Таким образом, создание произведения в «легком жанре» совсем не означает легковесность темы вне зависимости от жанра номера.

Сюжет – это основное содержание произведения, главный ход повествования. Он является способом развертывания темы и изложения фабулы.

Фабула же представляет собой подробную цепь событий в их причинно-временной последовательности. Именно в изложении фабулы различают экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию, развязку.

Тема 7. Специфика драматургии эстрадного представления

Драматургия произведения эстрадного искусства представляет собой идейно-тематическое и событийное содержание, выраженное через действия актера. Она может иметь как вид монолога или диалога, так и сценария, в котором не выписана речь персонажей, а непосредственно зафиксированы их действия, поведение, те или иные поступки и реакции на них.

Утверждение того, что роль сценариста, эстрадного драматурга, автора на эстраде является одной из определяющих, несомненно, является аксиомой, но для многих это иногда не совсем очевидно.

В настоящее время сложилась такая ситуация, что и вправду логичнее говорить о режиссерской эстраде. Более того, есть мнение, что во всем мире в по-

следние годы авторский рейтинг в этой области зрелищного искусства заметно понизился.

Конечно, что касается эстрадной драматургии, или, как ее еще иногда называют, – «драматургии малых форм», то придумать ход для шоу-программы, театрализованного представления, эстрадной миниатюры, конечно же, может и режиссер, и сам исполнитель, а иногда и квалифицированный заведующий литературной частью той или иной концертной организации. Но записать все это на бумаге, наполнить не только смыслом, но облечь смысловое содержание в конфликтно-драматургическую форму, придумать остроумные «репризы», эффектный финал, что-то зарифмовать – этим должен заниматься профессиональный литератор – эстрадный драматург. Пусть и «малоформист» – ничего предосудительного в этом нет.

Эстрада – искусство многожанровое, синтетическое, в нем часто не только на протяжении 2-часового представления, но и на протяжении 10-минутного номера причудливо соединяются музыка, движения, слова, трюки.

В начале создания эстрадной программы, спектакля, номера чаще всего лежит та или иная идея, тема, ситуация, или «драматургический ход», естественно, выраженный в литературном виде – словом.

Хотя, наверное, можно было бы использовать и рисунки – как в «комиксах». Или иероглифы – как в Китае или Японии.

Системы передачи информации могут быть разными. Особенно при учете того, что информация, передаваемая со сцены в зрительный зал, может быть и эмоциональной, «взрывной», и сухой, бесстрастной. Это может быть и не музыка. И не стихи. А, например, просто цифры.

Представьте себе, что конференсье обычного «сборного» концерта, появившись на сцене между номерами, как бы между прочим упоминает о том, что идущий сейчас в Риме футбольный матч «Зенит» – «Сборная Италии» закончился со счетом 10:0 в нашу пользу. Овации зала обеспечены!

Любое публичное представление, а в особенности такое, как эстрадное, при отсутствии так называемой «четвертой стены», при прямом общении исполнителей со зрителями, в первую очередь, имеет дело с эмоциями.

Эмоциональное воздействие на зрительный зал, конечно же, зависит и от качества музыки, звучащих стихов, остроумия и уместности произносимых шуток, реприз, отдельных реплик, и никакое актерское мастерство не сможет «прикрыть» беспомощность или пошлость написанного тем или иным не слишком профессиональным автором. Да хороший актер и не возьмет на себя такой труд.

В принципе, повторим – предложить тему номера, иногда даже прием, «ход» миниатюры или целого спектакля в общем-то может кто угодно. В том числе, конечно, и сам сценарист.

Однако главная задача эстрадного автора – разработать драматургический «ход», развить его, осмыслить, наполнить соответствующим современным содержанием, придумать и записать диалоги, остроты, шутки, предложить тот или иной эффектный финал, что часто и есть самое трудное.

При этом задача перед сценаристом может стоять двоякая: или у нас есть хороший артист, группа артистов или целый коллектив, и всех их нужно «одеть» соответствующим данному случаю репертуаром, или у нас есть очень важный по разным соображениям литературный материал, для которого следует найти исполнителя, «приспособить» этот материал к «звезде эстрады», создать новую концертную программу. Иногда перевести текст из прозы в стихи. Или, наоборот, из стихов в прозу. Или дать возможность исполнителю показать все свои возможности – попеть, потанцевать, сыграть тот или иной «образ» или несколько образов-масок в одном фельетоне или миниатюре. Требования и пожелания могут быть очень разными.

В свое время братья-близнецы Анатолий и Ротмир Васютинские требовали от сценариста, чтобы он придумал номер, обыгрывавший их абсолютную похожесть друг на друга. И еще: чтобы в этом номере участвовал их очаровательный полудрессированный кобель – шпиц Васька, умевший ходить на задних лапах, по команде лаять и говорить в микрофон слово «мама».

Более того, и в работе самого сценариста задачи могут быть, что называется, двуедиными. Или автор сам фантазирует, сочиняет, записывает творческую заявку на спектакль или просто номер, или он получает то или иное конкретное задание – создать программу, фельетон, монолог, куплетный или кукольный номер с теми или иными параметрами.

Создание драматургии на эстраде – это непосредственно драматургия эстрадных номеров различных жанров и соединение (монтаж) их по законам драматургии эстрадных представлений.

Если эстрадный номер – основная законченная малая форма эстрадного искусства, то эстрадное представление или концерт – основная крупная форма, аналогичная спектаклю в академическом искусстве сцены.

Концерты можно разделить на три типа: сборный (или дивертисментный), тематический (или театрализованный), праздничный (юбилейный). Для определения форм, превышающих масштабы концерта (массовые празднества, программы на стадионах), необходимо пользоваться понятием «большие эстрадные программы».

Главной задачей режиссера эстрадного представления становится создание яркого, праздничного, развлекательного зрелища, направленного на создание позитивного эмоционального отклика публики. В практической работе режиссер принимает на себя функции не только создателя эстрадных представлений в раскрытии темы и идеи художественного образа произведения, но и часто выполняет роль драматурга.

К специфическим особенностям драматургии эстрадного представления относятся следующие:

- профессиональная ограниченность творчества сценариста рамками общественного события или условиями заказчика;
- публицистический литературный характер (оперативный и динамичный, злободневный, остроактуальный);
- наличие документальной основы (обязательное включение в сценарий фактов из жизни конкретной аудитории);

– использование в содержании многообразия выразительных средств: различных видов искусств, документальных материалов;

– герой драматического произведения – наш современник или его художественный образ, построенный на прототипе-современнике;

– неразрывное единство драматургического замысла и реального воплощения на уровне создания сценария, широта спектра обстоятельств воплощения (не только сцена, но и улица, зрительный зал, площадь города, спортивная арена, зал ресторана).

Специфика работы драматурга над сценарием эстрадного представления заключается в сочетании литературной и режиссерской проработок. То есть сценарист, предаваясь фантазиям на тему содержания, должен четко предполагать способ воплощения сценарного замысла в реальных действиях и событиях, сообразуясь с материальными возможностями будущей постановки, уровнем мастерства исполнителей, характером аудитории.

Поэтому режиссеры эстрады, как правило, сами пишут сценарии для своих постановок или работают в абсолютном художественно-эстетическом и идейном единстве со сценаристом. Складывается практика работы режиссера в тандеме со «своим» сценаристом. Так, помощниками главного режиссера «Белгосфилармонии» Н. Осиповой по работе над сценариями представлений выступают А. Макарей и С. Карабец.

Тема 8. Режиссерский замысел эстрадного представления

Построение любого вида эстрадного представления начинается с творческого замысла. Замысел – это предвосхищение события, ощущение его. Именно замысел становится движущей силой для дальнейших действий по отбору фактического материала, выразительных средств воплощения.

Также замысел представляет собой задуманное автором построение программы, включающее разработку основной мысли (темы, идеи) и элементы творческого процесса ее воплощения. Иногда бывает достаточно увидеть ка-

кой-нибудь жест, картинку, мизансцену (видеть в своем воображении), и из этого зерна вырастает целостная картина будущей постановки.

На уровне замысла определяются тема представления и логика будущего сценария, из которого как из зерна вырастет будущее драматургическое повествование. Замысел представляет собой симультанный (единовременный) образ программы с постепенно наращиваемыми элементами разработки темы и средствами ее творческого воплощения.

Замысел опирается на предложенную тему концерта и является откликом на определенный социальный заказ.

Отклик на социальный заказ

На данном этапе работы над замыслом должно произойти изучение культурных потребностей и запросов публики.

Эстрадное искусство интерактивно по своей природе, в основе его лежит общение. Поэтому следует продумать форму общения и степень активности аудитории.

В качестве социального заказа сценарий должен выступать как программа педагогического влияния на аудиторию, формируя сознание и настроение участников.

Тема и идея – фундамент творческой деятельности

Сценарий должен раскрывать тему – предмет, о котором автор хочет рассказать зрителю, или круг вопросов, которые подлежат обсуждению. Предмет общения должен быть интересен конкретной аудитории – то есть иметь культурную и воспитательную ценность. Здесь происходит отбор содержания общения. Из многообразия жизненных явлений и связей между ними автор отбирает лишь те, которые для данной программы наиболее интересны, актуальны, характерны. Этот выбор определяется социальным заказом и мировоззренческой, идейной позицией автора по отношению к теме. Универсальностью и наибольшей популярностью в любой аудитории отличаются так называемые вечные темы: любви и ненависти, дружбы и вражды, жизни и смерти, одиночества и единения, борьбы и победы и т.п.

Тема раскрывается через поступки героев, персонажей. Поэтому на данном этапе работы над замыслом автор определяет количество и качество персонажей: их характеры, облик, поступки, отношения.

Идея сценария отвечает на вопрос «Что я хочу сказать зрителям?». И если тема – предмет, то идея – мнение автора об этом предмете. Именно идея определяет то чувство, которое должно зародиться в душе у зрителя. На основе чувства должно сформироваться отношение к увиденному. Тема раскрывается во имя донесения идеи. Тема и идея неразрывно связаны и составляют стержень, на котором держится смысл сценария. Этот стержень не дает сценаристу углубиться в другие темы, соединяет все фрагменты сценария в единое целое, что усиливает впечатление. Если тема концерта обозначает предмет обсуждения, то выраженная сценаристом идея – мнение авторов об этом предмете.

Сценарист, как и любой другой художник, не может быть бесстрастен к предмету повествования. В искусстве отношение автора к изображаемому объекту называют жанром.

Жанр – особенности художественного произведения, которые определяются эмоциональным отношением автора к объекту изображения. Если явления, которые изображает художник, вызывают в нем сострадание и негодование, рождается трагедия; если же смех и отвращение, то получается сатирическая комедия. Чистый жанр в эстрадном представлении немислим, так как он не передаст всей гаммы отношений к происходящим событиям. Поэтому жанр определяется по доминирующему отношению: насмешливо ироничное превращает программу в КВН, патриотически-патетическое – в торжественный концерт или парад, интимно-сокровенное – в вечер камерной музыки, поэзии, лирического романса и т.д.

Практически жанр эстрадной программы модно определять как сравнение с устойчивыми иллюстрациями того или иного события, например: как купальские игры у костра, как путешествие в космос, как в сказке, как в замке с привидениями, как в гостях у бабушки, и т.п. Такой подход к определению жанра сразу ясно определяет атмосферу, отношение, настроение.

Стиль – близкое к жанру понятие, определяется как совокупность характерных черт. Если на корпоративное мероприятие пригласить артистов-цыган, запланировать проведение конкурса цыганского танца, нарядить официантов в цыганские костюмы, то будет повод говорить о том, что корпоративная вечеринка задумана в цыганском стиле.

Понятия «сюжет» и «фабула»

Оба эти термина обозначают совокупность событий художественного произведения. Некоторые пользуются этими понятиями как синонимами, а иные литераторы и читатели обходятся только одним термином – «сюжет». Однако правильнее говорить о сюжете и фабуле как разных элементах анализа. Это помогает воспринимать в произведениях не только внешнюю сторону событий, но и их глубокий смысл.

Фабула – это то, что поддается пересказу. Когда телевизионный диктор кратко излагает события предыдущих серий фильма, он пересказывает именно фабулу, о сюжете же можно получить представление, только увидев эти серии на экране. Фабула оперного спектакля содержится в его либретто, помещаемом в театральной программке. Изначальный смысл слова «фабула» – «басня», «сказка», «история», «предание». Читая произведение в первый раз, мы с особенной остротой воспринимаем его общую фабульную схему, служащую своеобразным путеводителем в художественном мире рассказа, повести, романа или драмы.

Когда же произведение перечитываем, обдумываем его смысл, осваиваем все богатство событий и отношений, и в нашем сознании выстраивается представление о сюжете. «Сюжет» означает «предмет», то есть то, для чего написано произведение. Сюжет – это цель автора, а фабула является средством достижения этой цели.

Методы создания художественного замысла

Работа над заданиями по драматургии эстрадного представления проводится *методом мозгового штурма*. Суть метода заключается в набрасывании большого количества идей, рассмотрении проблемы с разных точек зрения, по-

иске различных подходов к ее решению. Чтобы мозговой штурм не превратился в безрезультатное коллективное обсуждение, он должен быть проведен по определенным правилам:

1. Задачи решаются постепенно (одна за другой) в следующей последовательности: а) оценка исходной ситуации (содержание соцзаказа, возможности реализации, потребности зрительской аудитории); б) определение масштаба и формы программы; в) определение темы, идеи, жанра и ряда выразительных средств; г) отбор содержания и ответственных за его проработку элементов; д) формирование творческой группы и распределение функций; е) уточнение формулировки заданий ответственным лицам и оценка адекватности понимания задания;

2. Работа группы управляется «Главным», задача которого – удерживать внимание группы на решении очередной проблемы, направлять творческую энергию в позитивное созидательное русло, оценивать и отбирать выдвинутые идеи;

3. В группе должны быть следующие функционеры: возможные исполнители программы, стимулирующие творческий процесс; генераторы, выдвигающие нестандартные идеи; модераторы, следящие за тем, чтобы полемический задор не выходил за рамки приличия; критики, представляющие оппозицию, вскрывающие недостатки и слабые стороны идей. Зачастую они не назначаются заранее, а в процессе обсуждения спонтанно избирают ту функцию, которая становится им наиболее близкой.

Мозговой штурм хорош не только как способ быстрого и качественного формирования костяка идейного замысла, но и как возможность уже на уровне планирования достичь единства взглядов, выработать настрой на достижение единой цели, то есть объединить разрозненных исполнителей в сплоченный коллектив.

Ключевые понятия: цель, задача, тема, идея, жанр, метод мозгового штурма.

Влияние факторов на режиссерский замысел:

1) драматический фактор определяется характером драматургической основы (особенности сюжета, смыслового и художественного содержания и формы, жанра);

2) фактор современности определяется общественно-историческим моментом постановки (актуальность темы и идеи для общества, востребованность формы, популярность жанра);

3) фактор исходного материала определяется характером творческого коллектива (идейно-творческие взгляды, уровень мастерства, возраст и пр.) и материальной базы постановки (особенности игровой площадки, оснащенность декорациями и костюмами, световым и звуковым оборудованием; др.);

4) определение жанровых и стилистических особенностей актерского исполнения в данной постановке;

5) решение постановки во времени (темпоритм);

6) решение постановки в пространстве (планировка и мизансцены);

7) характер декоративного, сценографического и музыкально-шумового оформления.

Режиссерский ход

В состав режиссерского хода входят следующие элементы:

– идейное истолкование сценария;

– проект режиссерского хода художественно-постановочного решения;

– характеристика персонажей.

Конфликтный ряд

Конфликт (лат. *conflictus* – «столкновение», «разногласие», «спор») – прямое или опосредованное отражение искусством жизненных противоречий. Нередко конфликт называют «коллизией».

Конфликт драматический – отражение в художественном произведении противоречий действительности, которые являются основой конкретного столкновения характеров, реализуемого в событии (или в серии событий) и организующего все компоненты пьесы, являющиеся источником действия.

Под драматическим конфликтом следует понимать искусственно созданный конфликт, который имеет своей целью не решение сути противостояния, а эмоциональное воздействие на условных зрителей театрализованного представления [16].

Борьба персонажей драматического произведения есть образное выражение проблемы, поставленной писателем; она является его темой. Развернутый в действии конфликт – сюжет. Разрешение конфликта – идея. Особенности конкретного столкновения характеров определяют жанр. Конфликт – первостепенный элемент драматургии, специфические качества которого сказываются на всем строе пьесы, на всех ее составных частях. Являясь толчком к действию, конфликт определяет собой движение сюжета и разрешается в финале произведения.

Более того, зачастую основной конфликт драматургического произведения может быть, так сказать, выведен за рамки сюжета. Особенно это свойственно сатирической драматургии: например, в «Ревизоре» Гоголя, среди персонажей которого вовсе нет положительных, основной конфликт заключается в противоречии изображаемой действительности и идеала.

Тема 9. Технология создания сценария эстрадного представления

Сценарий должен раскрывать *тему* концерта – предмет, о котором автор хочет рассказать зрителю, или круг вопросов, подлежащих обсуждению. Предмет общения должен быть интересен конкретной аудитории и иметь культурную и воспитательную ценность. Здесь происходит отбор содержания общения. Из многообразия жизненных явлений и связей между ними автор отбирает лишь те, которые для данной программы наиболее интересны, актуальны, характерны. Этот выбор определяется социальным заказом и мировоззренческой, идейной позицией автора по отношению к теме.

В содержании сценария должны найти место все компоненты, присущие драматургическому произведению: сюжет, конфликт, композиция. В компози-

ции должны наличествовать пролог, завязка действия, основная часть, кульминация, развязка, финал. Эти драматические элементы прорабатываются в процессе разработки содержания программы. На этом этапе работы в воображении автора создается художественно зримый образ (видение) будущей программы, который может быть выражен в театрально-символической форме: в музыке, световых эффектах, декорациях, костюмах.

Режиссерский замысел оформляется в так называемый «режиссерский сценарий». Драматургический сценарий (литературный сценарий) выступает в качестве творческого задания режиссеру и всей постановочной группе, с включением в него режиссерской концепции. На этом этапе работы в воображении автора создается художественно-зримый образ (видение) будущей программы, который может быть выражен в театрально-символической форме: в музыке, световых эффектах, декорациях, костюмах.

Этапы создания сценария: замысел, литературный сценарий, режиссерский сценарий. Идея и тема сценария.

Раскрытие темы концерта – предмет, о котором автор хочет рассказать зрителю, или круг вопросов, подлежащих обсуждению. Воспитательная и культурная ценность предмета общения для конкретной аудитории. Отбор содержания программы общения. Актуальность жизненных явлений. Социальный заказ и мировоззренческая, идейная позиция автора по отношению к теме.

Методы работы над сценарием. Постановка сверхзадачи и структура сквозного действия. Связь и монтаж эпизодов сюжетным ходом, который ведет к единой цели, например, выявление победителя шоу-конкурса, совершение праздничной клятвы, получение удовольствия от танцев или пения.

Развитие литературных способностей режиссера. Литературный сценарий – руководство к действию. Определение количества и качества «персонажей», в раскрытии идейного замысла программы. Типология драматического конфликта: 1) противостояние двух противников; 2) герой против природы; 3) герой против общества; 4) герой против Бога; 5) герой против самого себя. Шаги развития конфликта.

Выразительными средствами эстрадной программы являются: живое устное слово, музыка, хореография, кино, цирк; др. От того, насколько все элементы композиции будут гармонично сочетаться друг с другом, зависит эмоциональное и эстетическое восприятие программы зрительской аудиторией. Другими словами, композиция – сочетание элементов, отобранных по критерию соответствия формы содержанию.

Однако композиционная целостность сценария не сводится к простой сумме эпизодов, в которой от перемены мест слагаемых результат не изменится. Как пишет И. А. Богданов, «...из 10 хороших номеров можно выстроить не менее 10 самых различных программ». Целостность композиции может быть достигнута:

- отобранностью оптимального количества эпизодов для раскрытия темы (не стоит слишком «пережевывать», но и лаконичность должна быть умеренной);
- мотивированной расстановкой номеров и эпизодов, обеспечивающей тот или иной тип *развития событий* (а не повтор однообразных действий, не «бег по кругу», не перескакивание с одного на другое);
- органичной тематической связью между эпизодами без грубых стыков; связь эта не только логически-рациональная, но и эмоционально-иррациональная [17].

Методы создания литературного сценария

Классическая литературная трактовка композиции состоит из нескольких частей, и это:

- 1) пролог – своеобразное вступление к произведению; он эмоционально настраивает на восприятие истории;
- 2) экспозиция – рассказ о событиях прошлого, ввод в курс дела: персонажи, место и время действия;
- 3) завязка действия – событие, с которого начинается действие и благодаря которой появляются следующие события;
- 4) развитие действия – ход событий;
- 5) кульминация – решающее столкновение противоположающихся сторон;

б) спад действия;

7) развязка – положение, которое создано в результате развития всего действия;

8) постпозиция, или эпилог – заключительная часть произведения, в которой обозначается направление дальнейшего развития событий и судеб героев.

В содержании режиссерского сценария должны найти место все компоненты, присущие драматургическому произведению: сюжет, конфликт, композиция. 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 (направление входов и выходов персонажей и участников, направление движения декораций и предметов; моменты начала и окончания движения; перемены местоположения действий; мизансцены и их перестроение; др.);

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

– характеристика светового оформления (содержание, моменты изменений световой картинки).

Оформление сценария. Сценарный план

Сценарный план – это структурно-драматургическая основа, набросок композиционного построения сценария, сделанный определенным автором; наполненный идейно-тематическим замыслом и характеристикой аудитории. Это *общее видение* будущей эстрадной программы, ее основных эпизодов, номеров внутри эпизода и характер их чередования. Сценарный план – первый рабочий документ, вырабатывающийся в процессе работы над эстрадным представлением, в содержание которого входят название программы, действующие лица, план происходящих событий, описание места действия, порядок номеров и эпизодов с указанием хронометража (см. Приложение 1).

Графически сценарный план представляет следующую конструкцию:

- 1) название эстрадной программы;
- 2) форма программы;
- 3) характеристика аудитории;
- 4) место и время проведения;
- 5) композиционное построение сценария:
 1. экспозиция (краткое описание);
 - 1.1. название номера;
 - 1.2. название номера;
 - 1.3. название номера;
 2. завязка; эпизод 1 (название эпизода, отражающее его тему); эпизод 2 (название эпизода);
 - 2.1. номер;
 - 2.2. номер;
 - 2.3. номер;
 3. основное действие (состоит, как правило, из 3-4-х эпизодов); эпизод 1 (название эпизода, отражающее его тему);
 - 3.1. номер;
 - 3.2. номер;
 - 3.3. номер. И далее по количеству эпизодов;
 4. кульминация. Номер;
 5. финал. Номер.

Режиссерский план

Профессионалы своего дела огромное внимание уделяют планированию своей работы, поэтому вырабатывают четкий план действий. И это неслучайно. Ведь четко оговоренные сроки производства позволяют лучше контролировать весь процесс.

Режиссерский план – детальное описание композиции программы с указанием всех художественных и технических задач, стоящих перед создателями программы. В руках у режиссера – возможность создания художественного целого из разрозненных по содержанию и форме единиц.

Режиссерский план, несмотря на возможность последующего изменения, должен изначально содержать ответы на следующие вопросы:

- определение масштаба и формы программы;
- определение темы, идеи, жанра и выразительных средств;
- основные вехи драматургической структуры представления;
- отбор содержания и ответственных за его проработку элементов;
- формирование творческой группы и распределение функций.

Задание 1. Разработайте режиссерский план простого сборного концерта «Друзья, мы вместе!».

Режиссерский план может существовать как в виде развернутого сценария с комментариями, так и в виде следующей схемы:

Эпизод 1

Связка	Номер	Связка	Номер
--------	-------	--------	-------

Эпизод 2

Связка	Номер	Связка	Номер
--------	-------	--------	-------

Эпизод 3

Связка	Номер	Связка	Номер
--------	-------	--------	-------

Эпизод 4

Связка	Номер	Связка	Номер
--------	-------	--------	-------

Монтажный лист представляет собой режиссерскую партитуру эстрадного представления, в которой точно расписаны все компоненты каждого эпизода и номеров внутри эпизода, а также выразительные средства их обеспечения. Это конечное, интегрированное выражение всех предшествующих этапов сценарной работы. Без большой предварительной работы не может быть четкого, а самое главное – реально осуществимого монтажного листа.

В графическом изображении монтажный лист – это таблица, состоящая из следующих граф:

1) номер по порядку. Нумерация необходима при проведении монтажных репетиций, когда все службы постановочной части в общении между собой пользуются цифровыми обозначениями;

2) эпизод. Его название должно точно соответствовать названию в литературном сценарии;

3) занавес;

4) номер и исполнитель (ли);

5) содержание текстов, звучащих со сцены или за сценой (тексты ведущих);

6) микрофоны;

7) музыкальное и звуковое сопровождение;

8) свет;

9) видеоряд (кино-, видеоматериалы, мультимедийные презентации и т.п.);

10) сценография номера;

11) бутафория и реквизит;

12) хронометраж номера;

13) примечания.

Монтажный лист – режиссерская партитура, в которой содержатся задания всем службам во время проведения концерта. Он необходим тем, кто обеспечивает ее техническое сопровождение: звукорежиссеру, режиссеру по свету (осветителям), режиссеру по видео, помощникам режиссера, рабочим сцены (Приложение 2).

При сложном световом решении номера к монтажному листу может прилагаться световая и звуковая партитура (Приложение 3; Приложение 4).

<i>№ п/п</i>	<i>1</i>	<i>2</i>	<i>3</i>	<i>4</i>	<i>5</i>
<i>Эпизод</i>					
<i>Занавес</i>					
<i>Номер и исполнитель</i>					
<i>Содержание текстов, звучащих со сцены (или за сценой)</i>					
<i>Микрофоны</i>					
<i>Музыкальное и звуковое сопровождение</i>					
<i>Свет</i>					
<i>Видеоряд</i>					
<i>Сценография номера</i>					
<i>Бутафория и реквизит</i>					
<i>Хронометраж номера</i>					
<i>Примечания</i>					

Тема 10. Этапы режиссуры эстрадного представления

Работа режиссера делится на взаимопроникающие друг в друга следующие этапы:

- 1) выбор и анализ драматургии, участие в создании сценария;
- 2) формирование режиссерского замысла постановки (исполнителей и материального обеспечения);
- 3) работа с творческим коллективом (репетиции);
- 4) показ постановки;
- 5) осмысление результатов;

б) внесение корректив в постановку. Два крупных блока работы режиссера: а) замысел; б) воплощение.

Главными константами работы над постановкой эстрадного представления являются:

1) *постановочная работа и создание сценария* на эстраде представляют собой единый и неразрывный процесс;

2) режиссура эстрады предполагает *режиссуру эстрадного номера и режиссуру эстрадного представления*;

3) работа режиссера заключается в творческой организации структурных элементов драматургии, создающих единый по жанру, теме, идее художественный образ эстрадного представления, воздействующего на аудиторию как на одного из его участников.

Работа режиссера делится на взаимопроникающие друг в друга следующие этапы:

1) выбор и анализ драматургии, участие в создании сценария;

2) формирование режиссерского замысла постановки (исполнителей и материального обеспечения);

3) работа с творческим коллективом (репетиции);

4) показ постановки;

5) осмысление результатов;

б) внесение корректив в постановку.

Все эти этапы можно подразделить на два крупных блока: а) замысел; б) воплощение.

Анализ драматургии театрализованного представления

1. общая эмоциональная оценка (эксперта как участника) и формулировка оценки аудитории;

2) идея;

3) тема;

4) форма;

5) режиссерский постановочный ход;

- 6) жанр;
- 7) выразительные средства создания атмосферы: видеоряд, звукоряд;
- 8) характеры действующих лиц и их взаимоотношения;
- 9) функции постановочной команды;
- 10) особенности композиции и выразительные средства;
- 11) качество организации (технические моменты).

Режиссерская композиция

Композиция – соединение элементов художественного произведения в целое, соподчинение его частей по закону гармонии.

Построение режиссерской композиции – это создание структуры постановки, которая делится на действенные куски, называемые эпизодами. Творческий метод выстраивания эпизодов и фрагментов концерта, обозрения, шоу называется «монтажом». Работа режиссера эстрады над композицией заключается в монтаже эпизодов в «представление».

Выразительными средствами эстрадной программы являются: живое устное слово, музыка, хореография, кино, цирк; др. От того, насколько все элементы композиции будут гармонично сочетаться друг с другом, зависит эмоциональное и эстетическое восприятие программы зрительской аудиторией. Другими словами, композиция – сочетание элементов, отобранных по критерию соответствия формы содержанию.

Методы режиссерской композиции

Классическая литературная трактовка композиции состоит из нескольких частей, и это:

- 1) пролог – своеобразное вступление к произведению; он эмоционально настраивает на восприятие истории;
- 2) экспозиция – рассказ о событиях прошлого, ввод в курс дела: персонажи, место и время действия;
- 3) завязка действия – событие, с которого начинается действие и благодаря которой появляются следующие события;
- 4) развитие действия – ход событий;

5) кульминация – решающее столкновение противодействующих сторон;

6) спад действия;

7) развязка – положение, которое создается в результате развития всего действия;

8) постпозиция, или эпилог – заключительная часть произведения, в которой обозначается направление дальнейшего развития событий и судеб героев.

Монтаж номеров, эпизодов, аттракционов

По структуре эстрадное представление делится на разделы, называемые «эпизодами» или «блоками». Каждый эпизод подразделяется на сцены, в состав которых входят номера и связки. Сцены в эстрадном представлении группируются в блоки, соединенные действительными связками.

Структурообразующей единицей эстрадной программы является номер. Именно из номеров складывается композиция представления. Связка выполняет функцию перехода, объединяющего по смыслу или ассоциации сцены и номера в единое целое. Соединение номеров в эпизоды, а эпизодов – в концерт осуществляется методом *творческого монтажа*. В практике постановки театрализованных представлений различают *рациональный*, *эмоциональный* и *событийный* принципы монтирования элементов между собой. Представим их подробнее.

1. Рациональная связь обуславливается сугубо практическими факторами: техническими возможностями и хронометражом (возникает необходимость предусмотреть время на перемену костюмов или монтировку сцены, особенности работы с художником по свету, звукорежиссером и т.д.); безусловной связью действий (сначала строим, затем рушим, и никак не наоборот);

2. Эмоциональная связь не поддается регламенту. Она обуславливается исключительно фактором режиссерского настроения, чутья, полетом его творческой фантазии. Только эмоциональный метод монтажа «связывает несвязываемое», «сочетает несочитаемое»;

3. В основе событийного монтажа лежит традиционная логика последовательности действий, их хронология. Например, концерт ко Дню Победы естест-

венно было бы начинать номерами, посвященными событиям мирной жизни, затем резким переломом ввести тему войны с номерами драматического и даже трагического содержания, лирическими сюжетами о расставании и ожидании любимых, картинами борьбы и, наконец, долгожданной Победой.

Так, программа праздничного концерта к 65-летию Победы в Великой Отечественной войне (7 мая 2010 г., Дворец Республики) после перекомпоновки могла бы быть выстроена из следующих блоков:

- 1) пролог «Памяти павшим»;
- 2) блок партизан «Лесная песня»;
- 3) блок благодарности «Поклонимся великим тем годам»;
- 4) блок «Наши поздравления»;
- 5) блок радости и веселья «Праздничная площадь»;
- 6) финал «Салют, Победа!».¹

Но поскольку замечания были сделаны накануне концерта, поменять и переставить блоки было уже невозможно. Поэтому их порядок остался без изменения, за исключением перемены мест лишь двух или трех номеров. И в программе все увидели первоначальный режиссерский замысел:

- 1) пролог «Памяти павшим»;
- 2) блок радости и веселья «Праздничная площадь»;
- 3) блок «Наши поздравления»;
- 4) блок партизан «Лесная песня»;
- 5) блок благодарности «Поклонимся великим тем годам»;
- 6) финал «Салют, Победа!».

¹ Первоначальная программа концерта для участников торжественного собрания, посвященного 65-летию Победы в Великой Отечественной войне (7 мая 2010 г., Дворец Республики. Режиссер Н. Осипова. Ведущие Е. Спиридович, А. Аверков) строилась по сценарию: «Победа, партизаны, мирная жизнь, Победа». Накануне на худсовете было сделано замечание по поводу хронологии, на следующий же день были внесены изменения: поменялись переходы, связки, текст ведущих. «Это не гала-концерт, а историческое полотно», – справедливо мотивировал начальник управления социально-культурной политики главного идеологического управления Администрации Президента Республики Беларусь, член худсовета А. В. Дрига

Задача режиссера представления – найти рациональные, эмоциональные или событийные связи между эпизодами и выстроить их в той последовательности, которая обеспечит требуемое впечатление от театрализованного представления.

Тема 11. Репетиционный процесс.

Работа с исполнителем

Репетиционный процесс – этап, на котором происходит апробирование и доработка фрагментов сценария, практическая работа по созданию концерта. К творческой работе присоединяются певцы, актеры, ведущие, танцоры, технический персонал: звуко- и светооператор, выпускающий режиссер и пр. На этом этапе ведется работа по отбору выразительных средств воплощения идейного замысла, в числе которых – движение звука, цвета, света, предметов, а также пластика движения человеческого тела и голоса.

Репетиция (от лат. *repetitio* – «повторение») – основная форма подготовки (под руководством режиссера) театральных, эстрадных программ, а также отдельного номера и эпизода путем многократных повторений (целиком или частями).

И. Г. Шароев дает совет не вдаваться на этом этапе в подробности, тем более – технические, поскольку это может увести творческий коллектив от главного. Задача режиссера на первой встрече – дать магистральное направление творческой фантазии каждого из группы через ясность и точность донесения режиссерского замысла [18].

Следующий репетиционный этап – просмотр номеров, включенных в сценарий эстрадной программы. Задача просмотровых репетиций – отбор номеров из уже имеющегося репертуара коллектива или исполнителя, или оценка художественного уровня специально подготовленного номера. Желательно, чтобы в просмотре и отборе номеров принимали участие все члены постановочной группы.

Далее проходят индивидуальные репетиции номеров или отдельных эпизодов, в которых наряду с творческой группой участвуют и технические службы, задействованные согласно режиссерской партитуре (монтажному листу). Индивидуальные репетиции по заданию режиссера-постановщика могут проводить ассистенты режиссера. Монтировочные (монтажные) репетиции – это сборка и отработка взаимодействия сценического оформления, художественных и технических средств культурно-досуговой программы. На сцене в соответствии с утвержденными режиссером эскизами декораций устанавливаются все элементы оформления, разрабатываются, по необходимости, способы и средства для быстрой его смены, проверяется техническая часть, предназначенная для получения сценических эффектов и т.д. Эти репетиции проводятся также с целью построения общей мизансценической композиции, отработки монтажных стыков между номерами и эпизодами. Именно мизансценическая связка, продуманная и реализованная режиссером на этих репетициях, объединяет номера в целостный тематический эпизод. Монтировочные репетиции призваны также отрегулировать все вопросы, связанные с техническим обеспечением номеров и эпизодов перед (сводной) прогонной репетицией.

Прогонная (сводная) репетиция – дальнейший этап работы над постановкой эстрадной программы, который заключается в объединении отдельных эпизодов программы в единое сценическое действие, корректировке общего мизансценического рисунка. Во время прогонной репетиции режиссер не останавливает сценическое действие, чтобы исполнители почувствовали целостность сценического действия, его атмосферу, темпоритм, а лишь записывает, «берет на карандаш» свои замечания и по ее окончании анализирует достоинства и недостатки увиденного. Эти репетиции обнаруживают ненужные паузы, затянутость сценического действия, ритмические «дыры».

Одна из организационных задач прогонных репетиций – придать уверенность не только всем службам обеспечения сценической постановки программы, но и ее ведущему, от профессионализма работы которого зависят не только темпо-ритм программы, но и непрерывность драматургического действия.

Генеральная репетиция – завершающий этап работы над воплощением эстрадной программы. Она идет без остановок – так же, как будет идти программа. После генеральных репетиций режиссер дает замечания каждому из исполнителей или техническому персоналу. По необходимости на следующий день назначается корректировочная репетиция с учетом предыдущих замечаний и проводится вторая генеральная репетиция.

Работа с исполнителями. Индивидуальность артиста эстрады

Главная задача режиссера в работе с артистом – помочь «найти» персонаж, его внутреннюю и внешнюю характеристики, подсказать манеру поведения и добиться органичности и правдивости. Нужно определить меру условности в использовании средств создания характера, выстроить (в соответствии с ним) пластическое поведение, жесты, мимику, придумать костюм и грим для создаваемого персонажа. Одинаково в этом деле важны обе точки, от которых должен отталкиваться режиссер: 1) владение мастерством жанра; 2) индивидуальность исполнителя. Каким бы удачным ни был замысел режиссерского решения эстрадного номера, он не получится, если пойдет вразрез этим двум условиям, если артист не в полной мере владеет своим искусством и лишен харизмы.

Роль режиссера в работе с артистом разговорного жанра

Речевые жанры, где главным выразительным средством является слово, требуют особой работы над созданием внешней характеристики образа. Режиссеру предстоит поработать над позой, жестом, мимикой исполнителя, которые должны быть лаконичными, точными, чтобы в нескольких штрихах передать характер персонажа. То же относится к костюму и гриму. Существенно добавляют выразительности речевому номеру пластические вставки: хореографические, пантомимические. Короткие музыкальные заставки и фрагменты также могут украсить повествование, придать ему живость, подчеркнуть атмосферу действия.

Постижение многообразия речевых жанров строится на постепенном овладении их основой – действенным словом. Здесь будет к месту классическая формула К. С. Станиславского: «Академический ход творчества направляется от текста к уму; от ума – к предлагаемым обстоятельствам; от предлагаемых

обстоятельств – к подтексту; от подтекста к чувству (эмоции); от эмоции – к задаче, к хотению (воле) и от хотения – к действию, воплощающему как словесно, так и иными средствами подтекст пьесы и роли». И далее: «Смысл творчества в подтексте. Без него нечего делать на сцене. В момент творчества слова – от поэта, подтекст – от артиста».

Тема 12. Работа режиссера с художником

Сценография и декорационное оформление должны в образно-символической, метафорической форме отражать авторскую идею во всей полноте эмоционального и интеллектуального содержания, а также создавать атмосферу эстрадной программы.

Для проработки этих аспектов к деятельности творческой группы привлекают специалистов: художников, декораторов, флористов, оформителей, дизайнеров, модельеров, пиротехников, свето- и звукорежиссеров.

Художник-постановщик – соавтор художественно-образного решения эстрадной программы, организатор сценического пространства, своеобразный переводчик режиссерского замысла культурно-досуговой программы на язык зрелища. Совместно с режиссером они превращают пространство сцены, площади, парка, актового зала в пространство театра, зрелища.

И. Г. Шароев справедливо отмечал, что работа режиссера с художником над пространственным решением сценического действия начинается не с планировок и опорных точек, а с выработки единой творческой позиции, единого смысла и сверхзадачи будущего представления. Только после этого можно приступить к пространственному решению спектакля, нахождению его образного строя; *художник по свету* – соавтор световой драматургии программы, автор детально проработанной световой партитуры [18].

Костюмирование в театрализации эстрадного представления определяет характер общения в театрализованном фольклорно-игровом действии, позволяя ускорить процесс адаптации в нем участников праздника за счет (в сценарном замысле) не личностного, а ролевого общения. Костюм, маска, реквизит в соче-

тании с мимикой и жестом становятся определенной знаковой системой, языковым кодом, под воздействием которых происходит слияние практически-реального и условно-идеального поведения.

Тема 13. Постановка театрализованного эстрадного концерта

В драматургии театрализованного эстрадного концерта пролог играет особенно важную роль. Он задает не только тематизм, проблематику, образность программы, но и ее стиль, жанр, меру условности, определяет способ существования артистов и меру привлечения элементов собственно театральной выразительности.

Пролог и финал – вполне самостоятельные структурные единицы драматургии концерта. Может быть программа с прологом в начале и без эпилога.

Пролог более четко, чем обычный вступительный фельетон (монолог) конференсье, должен давать движение всей программе. Неизбежный при всех обстоятельствах вступительный монолог может звучать в середине Пролога или в его конце.

Создание соответствующей теме и характеру эстрадной программы атмосферы — дело исключительно важное. На это работают все структурные элементы драматургии, как основные (пролог, интермедии, финал), так и второстепенные (как, например, предпролог и антракт в эстрадном представлении).

Говоря о театрализованной эстрадной программе, нужно обратить особое внимание на такой элемент драматургии, как место действия. В пьесе, играющей в театре, вымышленное место действия есть всегда. В эстрадном концерте – не обязательно. Для сборного эстрадного концерта, о котором говорилось выше, местом действия является реальный зал, реальная эстрадная площадка. И предлагаемые обстоятельства тоже реальны – идущий концерт.

Вымышленное место действия, рожденное фантазией драматурга, выдуманные предлагаемые обстоятельства на эстраде присущи всем формам именно театрализованного представления.

Пример сценария программы «Выставка достижений эстрадного искусства» может быть показательным и в том, как удачно выбранное место действия становится основным структурообразующим элементом драматургии эстрадного представления.

Сценарная идея, положенная в основу этого представления, состояла в том, что в нашем городе издавна существуют так называемые «Дома интеллигенции». Есть и Дом писателей, и Дом композиторов, и Дом кино, и Дом журналистов, и Дом художников, и Дом архитекторов, и Дом радио. А вот у артистов эстрады нет своего Дома, а он им нужен ничуть не меньше, чем кому бы то ни было.

Таким образом, место действия организывает эстрадные номера, логично соединяя их в единое целое.

Важно отметить следующее: драматургия театрализованного концерта, основанная на использовании вымышленного места действия, позволяет выводить на первый план основу эстрады – номер, а не само драматургическое построение. Поэтому очень часто драматургия театрализованного эстрадного представления схематична, условна, является «службой его величества номера». С этой точки зрения место действия является идеальным структурным элементом эстрадной драматургии, который способствует органичному и в то же время ненавязчивому объединению номеров программы.

Хорошо придуманное место действия дает возможность соединить вместе самые различные номера, выстроив их в разумной последовательности под тем или иным девизом или лозунгом.

В драматургии театрализованного эстрадного концерта большое значение имеет один специфический элемент.

Это – прием, который как никакой другой сближает эстрадную драматурию, драматурию малых форм, с драматургией театральной. Обозначим его термином «организующая ситуация».

Драматургический эстрадный прием «организующей ситуации» позволяет привести тематизм программы к позитивной идее, что является чрезвычайно

важным. По верному замечанию Г. А. Товстоногова, нельзя поставить спектакль «против войны», можно – только «за мир». Этот фундаментальный постулат можно в полной мере отнести и к эстраде [5].

Поэтому часто для организации ряда эстрадных номеров в единую театрализованную программу достаточно заявленной в самом ее начале какой-то простой и всем понятной ситуации, которая в дальнейшем начнет разворачиваться в том или ином, а лучше всего – в совсем неожиданном направлении.

Прием «ролевой игры» не только позволяет обозначить интересный контраст в поведении, характерах, масках персонажей театрализованной программы. Он обязательно предполагает выстраивание драматургического конфликта – одного из самых фундаментальных принципов драматургии в целом.

Эстрада хороша, в частности, именно тем, что вполне допускает веселые фантазии на внешне вполне серьезные темы.

По сути, речь идет о приеме адаптации известного литературного сюжета или произведения к специфическим законам эстрады. Вопрос лишь в чувстве меры, в деликатности эстрадного автора по отношению к классику. В этом уважении к таланту литератора-классика в большой мере проявляется и талант самого эстрадного драматурга, когда он использует прием адаптации

Тема 14. Постановка простого сборного концерта

Простой сборный концерт – основная форма эстрадного представления.

Одно из основных правил построения концерта состоит в том, что он «должен идти по нарастающей».

Должны возрастать темпоритм концерта, качество номеров, их зрелищность и, как следствие, интерес зрителей. Каждый следующий номер должен пользоваться большим успехом, чем предыдущий.

Обычный эстрадный концерт в одном отделении длится приблизительно час–час двадцать минут. Средний номер занимает 6–8 минут. Одна песня длится 3–4 минуты. В часовом концерте конференсье не должен в общей сложности занимать более 10–15 минут времени. Так как одна страница текста (28–30

строк при 60 знаках в строке) в живой речи звучит примерно 2 минуты, можно прикинуть, что должен иметь в репертуаре ведущий, что от него требуется, и что он может себе позволить.

Даже самый простой эстрадный концерт все-таки должен иметь какую-то «шапку», «девиз», «посыл», название, пусть незамысловатое.

Например, «Приходите, побеседуем!» Или – «За чашкой чая». Такое себе позволял даже великий А. Райкин – это реальные названия его когда-то шедших на эстраде программ.

В сборном – даже по названию – концерте в любом случае присутствуют определенные закономерности в выстраивании последовательности номеров.

В данном случае, в начале, уже за занавесом, должна прозвучать какая-то бодрая музыка типа «Концертного марша» И. Дунаевского, потом должен выйти конферансье и, поздоровавшись с публикой, исполнить свой вступительный фельетон (монолог), имеющий прямое отношение к названию программы. Хорошо, если вступление тематически будет иметь отношение к залу, где проводится это мероприятие, к составу артистов, занятых в программе, каким-то важным событиям дня или недели...

Продолжительность вступления к концерту, как правило, не должна превышать 3-4 минуты, то есть на «бумажном носителе» это полторы-две страницы.

Психологи утверждают, что любое публичное выступление не должно содержать более 2-х новых мыслей. Такова специфика восприятия зала. Когда появляется третья мысль – первая забывается.

Кроме вступления к концерту, конферансье должен иметь несколько связок-подводок к номерам разного жанра, это могут быть и короткие, на полстраницы, интермедии или репризы и, желательно, какой-то свой номер: юмористический, сатирический, пародийный. Собственный номер конферансье, разумеется, заранее придумывается, пишется автором и ставится режиссером.

Таким образом, конферансье в сборном концерте очень часто принимает на себя функции драматурга зрелища, которые выражаются в установлении по-

следовательности номеров, придании программе хотя бы видимости тематизма, обеспечении определенного сквозного действия в течение представления.

В концерте может быть «задействован» и парный конферанс, когда программу ведут два исполнителя. Иногда это ОН и ОНА; тогда в задачу автора, режиссера и исполнителей входит необходимость как-то решить проблему взаимоотношений, ведущих между собой, иметь какие-то «маски», выписанные роли в диалогах, которые артисты ведут, выходя на эстраду [19].

Еще одной ступенью к первичной, легкой театрализации может быть придумка и реализация какой-то «ролевой игры», предложенной залу. Может быть, даже точнее будет сказать – вовлечение зрителей в розыгрыш, их участие в какой-то предложенной драматургом элементарной ситуации.

Именно вступительный монолог конферансье эстрадной программы содержит в себе определенные признаки экспозиции, завязки, так называемого главного и предшествующего события. Только они не показаны, не сыграны, а переданы в тексте этого монолога, что для эстрады, с ее вечным дефицитом времени, вполне естественно.

Тема 15. Постановка эстрадных представлений для детей

Когда речь заходит о том или ином представлении для детей, следует сразу выяснить, о детях какого именно возраста идет речь? Надо выделить четыре возрастных слоя:

Дошкольный возраст;

Школьники младших классов;

Школьники средних классов;

Старшеклассники (тинейджеры).

Это деление достаточно условное, и по мере взросления дети плавно переходят из одной группы в другую. Но у каждой есть своя специфика восприятия, свой уровень понимания, свои ассоциации и свои любимые герои.

Согласно существующим у нас традициям, все дети тем или иным образом всегда отмечают Новый год, чуть реже – 8 Марта. У старшеклассников бывает еще «Праздник последнего звонка», выпускной вечер, общегородской праздник «Алые паруса» или «Белые ночи». А школьников 5-7 классов учительница литературы иногда водит в ТюЗ или кукольный театр. И в каждом случае у истоков такого «культурного мероприятия» непременно стоят тот или иной сценарист, режиссер или люди, принявшие на себя эти обязанности.

Надо сказать, что «временные границы» в сознании многих молодых людей очень сдвинуты.

Знаменитый бард А. Городницкий, кумир интеллигенции прошлых лет, автор знаковой песни 60-х гг. минувшего века «Атланты держат небо на каменных руках», рассказывал, что относительно недавно на одном из его творческих вечеров к нему за автографом подошла миленькая девушка-студентка и чисто-сердечно призналась: мол, я очень люблю ваши песни, но думала, что вы уже давно умерли...

Все дети, а частично и подростки, живут в очень сложном, деформированном «временном пространстве» – без прошлого, или почти без прошлого. У них в сознании есть только яркое «сейчас», «сегодня», довольно туманное «завтра», а «вчера» или «прошлым летом» всплывает в памяти только лет с 6-ти. И сценаристу надо всегда об этом помнить.

И праздники «последнего звонка», и Новый год – праздники традиционные. Тут более или менее с драматургией все ясно. Есть только вариации известных сюжетов с обязательными в новогодние дни ситуациями и действующими лицами – Дедом Морозом, Снегурочкой, Бабой-Ягой. При окончании учебного заведения неизменным атрибутом является вальс «Давно, друзья веселые, простились мы со школою» и т. д.

При этом обнаруживается некий парадокс. С одной стороны, дети достаточно консервативны и прямолинейны. Они с самого начала хотят все знать. Кто «хороший» герой, кто – «плохой», что происходит, и где тут «наши».

Когда в одном из новогодних представлений сценарист попробовал заменить Бабу-Ягу близкой по образу Бабой-Корягой, дети отвергли эту замену. Все равно это была Баба-яга. Более того, даже у песенки «В лесу родилась елочка» был автор, точнее — авторесса, которая дожила до 60-х гг. XX века, и даже получала за свой труд авторские отчисления в Агентстве по авторским правам.

В одну из очень теплых в Ленинграде слякотных зим была сделана попытка вывести в качестве антипода Дедушки Мороза «Тетушку Жару» – его дальнюю родственницу по «боковой линии», с которой он раньше никогда в жизни не встречался, потому что если есть мороз, значит, нет жары, и наоборот, – преодолеть стереотип детского восприятия, который очень силен, не удалось: если «злая сила» борется с Дедом Морозом, значит, это должна быть Баба-яга...

И никакие гуманистические проповеди, что вообще-то Баба-Яга – тетка хорошая и в молодости даже была Снегурочкой, пока не пошла работать в школу учительницей младших классов, детьми в расчет не принимаются. Дети живут в мире стандартных «клавиш», в мире эталонов...

Знакомые и привычные герои – неперемные участники эстрадных представлений для детей. Введение их в сценарий является обязательным и обусловливается психологией детского восприятия.

Причем эти привычные герои не обязательно должны быть известными персонажами из старых сказок, мифов, легенд. Это вполне может быть и современный герой, но непременно «раскрученный» средствами массовой информации, в особенности – телевидением. Это может быть и персонаж популярного мультфильма (такой, как например, Почтальон Печкин, Кот Матроскин или Крокодил Гена), и даже героиня интернет-комиксов Масяня. Более того, в последнее время появились елочные детские представления, в которых в роли отрицательного героя выступают... «компьютерные вирусы», «мультики», и детская аудитория послушно принимает эти нововведения. Вот вам и «консерватизм» с «традиционализмом»...

С одной стороны, наши дети любят сказки, с другой – с удовольствием принимают каких-то придуманных на телевидении «сме-шариков» и даже знают их по именам.

Было время, когда по телевидению изо дня в день «крутили» лихой американский «мультик» о «звездных войнах», где главным действующим лицом был некий придуманный за океаном герой — Вальтрон. И наш мюзик-холл на волне успеха этой ленты у детской аудитории поставил новогоднее представление под названием «В гостях у Вальтрона». И все состоялось, зал принял эту игру. Дед Мороз отодвинулся на второй и даже третий план, главным было то, что происходило вокруг подготовки путешествия в волшебную страну Вальтрона.

И пусть самого Вальтрона на сцене детям не показывали, «ход» достаточно хорошо «срабатывал», и все были довольны.

Лучше всего, если в основу любого представления для детей положен какой-то нехитрый и динамичный сюжет.

Герои должны кого-то искать, за кем-то бежать, лететь, догонять, и конец надлежит сделать хорошим. Все должно быть четко, выпукло, понятно, что не исключает хитро закрученной интриги, требующей сообразительности. Не надо играть с детьми «в поддавки», они должны сами разгадывать «сценические кроссворды».

Еще один важный постулат при создании сценария эстрадного представления для детей состоит в том, что это представление должно быть музыкальным.

Продолжительность представления для детей должна быть не более 40–45 минут.

Больше наши маленькие зрители не выдерживают и по линии концентрации внимания, и по другим обстоятельствам физиологически-возрастного характера.

Во всех детских эстрадных представлениях может и должен быть использован интерактивный способ общения со зрительным залом.

Для детей не существует такого театрального понятия, как «четвертая стена». С детьми можно и нужно вступать в диалог, петь песни и отгадывать за-

гадки. Их надо вовлекать в сценическое действие всеми возможными способами: просить поддержать героев или предупредить о какой-то опасности, вместе позвать кого-то, произнести «волшебное слово» и т. д.

2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

Тема 2. Режиссерское воображение

Развитие ассоциативного мышления

Решению многих проблем мешает ограниченный круг ассоциаций. Чтобы устранить эту проблему, необходима тренировка ассоциативного мышления.

Упражнения на развитие ассоциативного мышления можно разделить на три категории: 1) освобождающие мышление; 2) расширяющие круг ассоциаций; 3) направляющие мышление.

Освобождение мышления. Задача этой группы – помочь обучаемым освободиться от основных стереотипов и клише, от стандартного, шаблонного мышления.

Упражнения

В группе идет беседа между обучаемыми. Задается любой вопрос. Ответ должен быть совершенно нелогичным. Например: «Как тебя зовут? – На улице светит солнце»; «Какое блюдо тебе больше нравится? – Все в порядке!».

1. Первый обучаемый называет или показывает любой цвет. Второй должен назвать любой цвет, который приходит в голову. Это может быть другой тон того же цвета или противоположный цвет. Лучше, однако, если цвета будут совершенно не связанными между собой. Например: «Голубой – темно-коричневый, пурпурный – грязно-серый». Еще лучше снабжать ответы эпитетами: «черный, как темнота погребка» или «зеленый, как молодые ростки». Эти ассоциации не должны быть основаны на какой-либо логике, а только на максимально образном мышлении.

2. Один из обучаемых смотрит в окно и называет любой увиденный предмет. Второй называет первое, что приходит ему в голову в связи с этим.

3. Обучаемые «разговаривают» между собой, используя только что придуманные слова, значения которых никто из группы не знает. При образовании таких слов нельзя использовать слова или части слов из известных обучаемому

языков. Собеседнику не нужно понимать, о чем говорит второй («Барт курман зарашупил зо пэзли. – Ло, дэрн гроплис чунгли даракваст!»). Задача – поддерживать «разговор» как можно дольше.

Хотя это упражнение кажется простым, оно требует серьезных усилий. Задача упражнения – освободить мышление от обычных ограничений.

Расширение круга ассоциаций. В задачу этой группы упражнений входит расширение мышления, но не за счет изменения существующих представлений, а за счет создания новых. Цель этих упражнений будет достигнута, если ассоциации будут появляться свободно, чтобы между ними можно было образовать какую-то логическую цепочку. Например, для ассоциации «море – собака» цепочка может быть такой: «бабушка живет возле моря – у ее соседа есть собака – эта собака часто бегаёт купаться в море».

Упражнения

1. Самое простое упражнение. Называется слово, обучаемый должен назвать любую ассоциацию на это слово. Отвечать нужно быстро, без долгих размышлений. Позже упражнение можно дополнить восстановлением цепочки ассоциаций.

2. Модификация предыдущего упражнения: называется слово, и обучаемый должен назвать любое слово, которое не ассоциируется с названным. Позже упражнение можно дополнить требованием все же найти цепочку ассоциаций.

3. Называется слово, обучаемый должен назвать другое слово, которое начинается на ту же букву (на тот же слог или кончается на ту же букву, слог): «бабушка – **барсук**», «крошка – **палка**»).

4. Называется слово, обучаемый должен назвать другое слово, которое начинается на ту же букву (на тот же слог или кончается на ту же букву, слог). Затем он же должен назвать ассоциацию на только что названное слово. Следующий обучаемый должен назвать слово на ту же букву и ассоциацию на это слово и *т.д.*: «бабушка – **барсук** – мех – маска».

5. Если в предыдущих упражнениях должны называться существительные, то теперь можно дополнить упражнение глаголами, прилагательными или

числительными («летать – дышать (воздух) – птица, свобода»; «5 – пятизвездная гостиница, 5 пальцев»).

6. Называется географический объект – страна, город и *т.п.* Обучаемый должен назвать ассоциацию, связанную для него с этим объектом: «Рио-де-Жанейро – белые брюки».

7. Называется какой-либо специфический профессиональный термин, неизвестный обучаемому, и он должен сказать, что может означать этот термин. Например: «Сейсмограф – какой-то средневековый граф».

8. Индивидуально каждому обучаемому надо назвать 10 слов. К каждому слову он должен нарисовать свою ассоциацию. Затем обучаемые меняются листками, и каждый должен сказать, какие ассоциации возникают с этими рисунками.

9. Называется или показывается какой-либо цвет. Обучаемый должен назвать предмет, явление или сферу деятельности, с которой ассоциируется этот цвет: «желтый – караван».

10. Ассоциации между ощущениями – зрение, слух, вкус, обоняние, осязание. Например, воспроизвести какой-то звук и предложить назвать, с каким цветом (вкусом, запахом) он ассоциируется. Дать пощупать какой-то предмет с закрытыми глазами и предложить охарактеризовать внешний вид, цвет и вкус данного предмета.

Направляющие мышление. Это последняя группа упражнений, имеющая наибольшее значение для создания необходимых ассоциаций. Ее цель – научить чувствовать систему необходимых ассоциаций, но в то же время не ограничивать себя этой системой. Во время тренировки обучаемым даются конкретные задания, которые необходимо решить с различных точек зрения.

Упражнения

1. Каждому участнику группы выдается какая-то профессия (врач, политик, ученый, художник и *т.п.*). Преподаватель называет тему и проблему, связанную с ней (например, ультиматум инопланетян: в течение недели ликвидировать на Земле все электрооборудование). Каждый участник должен «пофилософствовать» о решении этой проблемы с позиции «своей» профессии.

2. Разыгрываются или раздаются профессии. Чем меньше о них знают обучаемые, тем лучше. В двух-трех словах нужно объяснить, что делает тот или иной специалист. Дается реальное задание (улучшение движения транспорта, новые источники энергии, высокая заболеваемость людей в зимнее время и т.п.). Нужно рассуждать, что представитель каждой профессии может предложить. Каждый может «изобрести» для себя соответствующие профессии инструменты, приспособления, необходимые для решения проблемы.

3. Если предыдущее упражнение вызывает трудности, его можно сначала облегчить. Выбираются более знакомые для обучаемых профессии. Это несколько ограничивает воображение, но и тут можно «пофилософствовать». Предлагаются проблемы, сходные с предыдущими.

4. Преподаватель задает проблему или явление (как устранить то, что предметы тонут, плавают, падают, как бороться с наступлением темноты и т.п.). Обучаемый должен придумать профессию, изучающую или решающую эти проблемы. В том числе – название профессии, методы изучения и т.п. Для начала это нужно сделать в течение минуты, чтобы устранить «философствование». Затем можно увеличить время, чтобы решения стали более реальными.

5. В качестве более длительного или даже домашнего задания предложить изучить специфику, терминологию какой-либо профессии. И решить какую-либо проблему (в том числе и невыполнимыми способами).

6. Упражнение с литературными персонажами. Разыгрываются или задаются персонажи литературы или кино (Кашей Бессмертный, Царевна-лягушка, Красная Шапочка, Гарри Поттер). Проблему следует решить с позиций этих персонажей и доступными им инструментами.

В дополнение к этим упражнениям обучаемые должны использовать любые возможности для самостоятельного развития ассоциативного мышления. Для этого идеально подходит общественный транспорт. Например:

1) наблюдать за людьми в транспорте и в соответствии со стереотипами определять их возраст, род занятий, национальность, хобби и т.д.;

2) наблюдать за рекламой за окном, случайно прочитанными словами или увиденными образами и называть возникающие ассоциации.

Задание. *Фантазирование на тему «Таинственный незнакомец».* Когда едете в автобусе, гуляете в парке, сидите в очереди к врачу (не дай Бог, конечно), выберите какого-нибудь человека и присмотритесь к нему. Действовать нужно тактично, чтобы не пугать его. В идеале, чтобы он вообще ничего не заметил. Итак, рассматриваете его, не упуская из вида ни одной детали (во что одет, что держит в руках и т.д.), и отвечаете на пять вопросов:

1) сколько ему лет?

2) чем занимается (профессия, род деятельности)?

3) есть ли у него семья?

4) что он делал до того, как вы его встретили, и что будет делать после этого?

5) о чем он сейчас думает?

Важно, чтобы он ни в коем случае не заметил вашего любопытства, поэтому ни в коем случае его нельзя расспрашивать. Все выводы нужно делать исключительно на основе своих наблюдений, которые затем следует записать в тетрадь на одну страницу.

Тема 6. Драматургия эстрадного номера

Этапы работы над драматургией и режиссурой вокального номера

Процесс освоения и передачи артистом авторского текста, а также его индивидуального прочтения, возможен лишь при условии понимания авторского замысла. И здесь роль режиссера сводится к организации процесса «вживания» в образную систему, предложенную авторами песни. Оно осуществляется по законам театрально-драматургического искусства.

В идеале – это результат работы *режиссера* над произведением вокально-эстрадного искусства. Режиссер создает уникальную сюжетно-образную концепцию произведения, отбирает нужные для этого средства выразительности,

осуществляет «известную переменную в известный промежуток времени» - т.е., по сути, ставит маленький спектакль.

Не стоит говорить, какое значение имеет умеренность и гармоничность в выборе средств выразительности для каждого конкретного номера. Противоречия, как правило, возникают в связи с драматургически неверным выбором *рельефных* и *фоновых* средств выразительности. В современной практике наиболее типичными стали две ошибки: либо слишком явный акцент на внешних театральные эффектах (танцевальном антураже, откровенном костюме, мультимедийных средствах), либо, напротив, акцентуация сугубо музыкальных средств с исключением актерских и визуальных компонентов номера.

Проследим основные этапы процесса создания номера:

1. *Анализ содержания и структуры вокального произведения.* Непременное условие к эстраднему номеру – его актуальность, духовная востребованность современным зрителем. Потому несмотря на ярко выраженную развлекательную функцию номера, его итоговой целью должна стать актуализация *духовных ценностей*, «рождение у зрителя чувства причастности к переживаниям и мыслям исполнителя»

Начальным этапом работы режиссера над номером должно стать «определение его художественной сути, которая переводит на язык образов исполнительское мастерство артиста»: в нашем случае – умение петь;

2. *Разработка драматургии номера.*

Для режиссера номер представляет собой некое высказывание. Законы театрализации требуют, чтобы это высказывание носило не литературно-описательный, а действенный характер. Поэтому режиссеру необходимо найти *действенную основу номера*: определить сущность, найти предлагаемое обстоятельство действия; выявить конкретное действие в данных обстоятельствах; понять какой конфликт лежит в основе данного действия. Одной из режиссерских задач является поиск необходимых выразительных средств.

Любой номер строится по законам драматургической композиции. Несмотря на свою лаконичность («идеальное время номера – 6 минут), номер

должен стать своего рода мини-спектаклем с завязкой, кульминацией и финалом. В номере обязательно должно быть развитие, предполагающее либо поступательное динамическое нагнетание, либо включение элемента неожиданности, перелома, доли интригующего начала. Фрагменты номера должны логично вытекать один из другого, составляя единую мысль. «Экспозиция номера должна быть стремительной, зачастую она совпадает с завязкой, действие развивается динамично, кульминационный момент яркий, переломный, после него быстро наступает развязка» [20, с. 75-76]. Ярко очерченным, не оставляющим сомнений в завершении композиции номера, должен быть его финал. Не стоит забывать, что композиционная структура номера включает и обрамляющие элементы, каждый из которых, в свою очередь, должен быть продуман и не нарушать органики: информационную экспозицию (объявление номера), реакцию публики, поклон и уход со сцены.

При разработке драматургии номера необходимо помнить, что номер должен содержать лишь одну основную мысль, рождающую одну доминирующую эмоцию. «Номер не предполагает развернутого сюжета и тонкой психологизации образов. Номер хорош своей безусловной понятностью, конкретностью, лаконичностью» [16, с. 76].

***Задание.** Разработать постановочно-драматургическое решение зримой песни.*

Постановочно-драматургическое решение песни: логику построения материала, сценарный ход, интересное сочетание поэтического и музыкального материала в режиссерской школе называют «зримая песня». Задания здесь весьма схожи со «зримыми стихами»:

1. Избежать иллюстративности – совпадения зримого и слухового рядов;
2. Воображение режиссеров должно питаться музыкальной «стихией» песни, ее темпо-ритмической структурой;
3. Выявление эмоционального, чувственного содержания песни;
4. Зависимость сценической образности от музыкального и поэтического текстов;

5. Аскетизм выразительных средств, режиссерское «самоограничение».

Студентам необходимо выбрать в вокальном жанровом многообразии ту песню, что отвечала бы их собственной индивидуальности, в которой была бы отражена их боль или радость. Песню, созвучную собственному духовному настроению и времени.

У студентов есть преимущество: полная свобода выбора, они не ограничены ни темой, ни жанром, ни временем написания сценария песни.

Задание. Разработать драматургическое решение сюжетной песни-сценки (по выбору студента и исполнителя, и песни).

Задание. Разработать драматургическое решение сольная игровая песня (по выбору студента и исполнителя, и песни).

Задание. Разработать драматургическое решение песня от лица героя (по выбору студента и исполнителя, и песни).

Задание. Разработать драматургическое решение театр песни (по выбору студента и исполнителя, и песни).

Работа над визуальным обликом образа артиста

Необходимым условием в успешном выступлении является умение создать визуальную эстетическую среду, которая способствует лучшему зрительскому восприятию. Зрительское восприятие формируется в первые мгновения восприятия перцептивного образа: 55% впечатлений определяются зрением – внешность певца, костюм, мимика, жесты; 38% – слухом – тембр голоса, темп, ритм произведения, подаваемая манера пения; 7% – это восприятие слов произведения. После этого происходит переориентирование на смысловое и эмоциональное качество получаемой информации. Такое зрительское восприятие характерно не только для восприятия вокально-эстрадного номера. При всех вышперечисленных приемах, имеющих большое значение при построении вокально-эстрадного номера, хочется непременно отметить значимость внешних данных артиста, его образа или, как принято сейчас употреблять, – имиджа. То, как выглядит человек в глазах других людей, – это представление его внешнего

и внутреннего облика. Правильно выстроенный имидж вокалиста на эстраде является залогом успеха воспринимаемого произведения.

Имидж-мастерство – создание сценического образа. Создание сценического образа исполнителя – это искусство управлять впечатлением слушателя и зрителя. Безусловно, имидж артиста создается при участии всех компонентов данной типологии. Однако, помимо явлений, обуславливающих существование эстрадного номера «здесь и сейчас» (репертуар, костюм, танец и т.д.), работа имидж-мастера включает в себя «долгосрочные» средства, обеспечивающие исполнителю не только художественный, но и определенный социальный образ. Разработка имиджа может включать в себя публикацию интервью и статей «заказного» характера, участие в телепроектах и любых других широко освещаемых в СМИ акциях, создание определенного информационного поля вокруг исполнителя.

С возрастанием степени публичности современной общественной жизни работа над имиджем продолжается и за пределами сцены либо репетиционного класса – на клубных вечеринках, торжественных мероприятиях, в тренажерном зале и даже дома у артиста. Для осуществления данного вида деятельности появились новые специальности – имиджмейкер, PR-менеджер.

Задание. Разработать имидж исполнителю лирических песен (по выбору студента).

Режиссерская разработка танцевального номера

Этапы работы над танцевальным номером

Танцевальный номер, сольный или групповой, обычно представлен в сборных эстрадных концертах, варьете, мюзик-холлах, театрах миниатюр; сопровождает и дополняет программу вокалистов, номера оригинальных и даже речевых жанров. Складывался на основе народного, бытового (бального) танца, классического балета, танца модерн, спортивной гимнастики, акробатики, на скрещивании всевозможных зарубежных влияний и национальных традиций. Характер танцевальной пластики диктуется современными ритмами, формиру-

ется под влиянием смежных искусств: музыки, театра, живописи, цирка, пантомимы.

Именно в танцевальном номере требуется особая работа над драматургической основой номера. Случайный набор танцевальных па – вовсе не номер. Для построения композиции требуется отбор хореографического материала по лексике, смыслу, эмоциональному настрою.

Этапы работы над танцевальным сюжетным номером:

1. Анализ музыкального материала (если номер задумывается на основе музыки);

2. Написание литературного сценария: сюжет, тема, идея, конфликтный ряд, событийный ряд;

3. Режиссерское решение;

Репетиционный процесс.

***Задание.** Разработать танцевальный номер «Двое» с использованием подбора музыкального материала по выбору студента. Использовать танцевальные движения с логикой их сопряжения, внести разнообразие в ритмику, в мизансценический рисунок.*

***Задание.** Разработать драматическую танцевальную сцену в театрализованном представлении «Новогодний бал». Написать сценарий номера. По-режиссерски эстрадизировать, укрупнить жесты, мизансцены, «речь» персонажей, расставить яркие акценты на моментах действия, изменить темпоритмические характеристики.*

Природа комического в эстрадном номере

«Народная мудрость никогда не выражалась в искусстве благочестивыми проповедями, чинными поучениями. Она всегда возникала в шутке» [21, с. 85].

Основу номера как элемента эстрадного искусства составляют юмор и сатира. Опираясь на материал, пронизанный юмором или сатирой, исполнители номера выражают свое отношение к явлениям реальной действительности. Юмор возникает там, где восприятие явления добродушное, а сатира – там, где

уничтожающее. Любой номер, даже цирковой, лишен привлекательности, если в нем нет доли юмора.

Умение выявлять комизм для режиссера эстрадного номера – важное профессиональное качество. Эстрада всегда была связана с праздником. А на празднике человек ищет развлечений. Именно поэтому эстрадное искусство в очень большой мере – это искусство смешного.

Комическое возникает в результате специфического осмысления действительности. Клоун – это не приделанный нос, нелепый костюм, ужимки, не натуральный грим. Клоун – это, прежде всего, необычный взгляд на мир. В этом взгляде есть несколько постоянных факторов:

1. В происходящем есть какое-либо несоответствие;
2. Все воспринимается преувеличенно (словно сквозь увеличенное стекло);
3. Всегда присутствует какое-то намеренное искажение действительности.

На этих факторах основан аттракцион «комната смеха». Предмет изображения – сам человек, который вроде бы остается похожим на себя, но оттого, что в зеркальном отражении что-то преувеличивается или преуменьшается, что-то искажается, что-то смещает остальные части, – возникает смех.

Комический трюк в вербальном и невербальном номере

Огромное значение во многих жанрах эстрады имеет трюковое начало. Здесь необходимо заострить внимание на одной разновидности трюка, которую известный артист, режиссер и исследователь искусства эстрады Р. Славский очень точно назвал комическим трюком.

В обиходном театральном жаргоне для обозначения такого момента в сценическом действии часто употребляются слова «фуська», «прикол», «дурка» и т. д. Приносим извинения за такую «рабочую» терминологию, но отметим другое – признается сам факт и важность существования подобного приема.

Гэг – это то, что превращает реальное в фантастическое, обычное – в невероятное, нормальное – в абсурдное. Г. Козинцев говорил: «Гэг – это сдвину-

тая система мышления, это перемещенные причина и следствие, это вещь, использованная вопреки своему назначению, это метафора, ставшая реальностью, это реальность, ставшая метафорой. Гэг – это эксцентрическая отмычка, открывающая дверь в мир, где упразднена логика» [21, с. 85].

«Контрастное столкновение обычно несовместимых вещей вырастает в эксцентрику. Комизм самой вещи, положения, слова заменяется комизмом сочетания. Вместо отбора фантастического материала – невероятное сочетание обычного. Юмор в черте столкновения, а не внутри отдельных сталкиваемых элементов. Соединение несоединимого» [21, с. 108]. К группе вербальных номеров можно отнести разговорный жанр, вокальный жанр, к невербальным номерам – танцевальный, оригинальный, пантомимический, эстрадную клоунаду, музыкальную эксцентрику.

Таким образом, в эстрадной драматургии обязательно присутствуют комические элементы или «смеховые точки». Для вербального номера «смеховая точка» – это реприза; для невербального – комический трюк, или гэг.

Комическая метафора в номере

Чаще всего публика смеется, когда видит несоответствие желаемого и действительного, когда намеренно путаются явление, причина и следствие. Именно здесь возникают специфические приемы эксцентрики, буффонады, гротеска, пародии. Именно все эти приемы позволяют эстраднему драматургу прибегать в номере к языку метафор. И «язык метафор» выражается не только в диалоге, но и в тех действиях, которые эстрадный драматург выписывает в сценарии номера.

«Метафора» – дословно в переводе с греческого означает «перенесение». Человек смотрит на окружающий мир как бы через себя и очеловечивает его, наделяя новыми, непривычными, неожиданными свойствами.

В эстрадном номере в качестве метафоры часто используется перенесение свойств одного предмета или явления на другой. Но осуществляется это не механически. Такое перенесение делается на основании какого-то общего для обоих предметов (явлений) признака.

Задание. Выявить природу комического в глубокой, лирической или драматической теме эстрадного номера (по выбору студента).

Задание. Использовать специфические приемы буффонады, гротеска, подмены логики алогизмом, сочетание реалистичности и фантазмагии в создании номеров разговорного жанра и клоунады.

Задание. Использовать комическую маску и комические противопоставления (контраст) персонажей в выше заданных номерах.

Тема 7. Специфика драматургии эстрадного представления

Создание драматургии на эстраде – это непосредственно драматургия эстрадных номеров различных жанров и соединение (монтаж) их по законам драматургии эстрадных представлений.

Если эстрадный номер – основная законченная малая форма эстрадного искусства, то *эстрадное представление* или *концерт* – основная крупная форма, аналогичная спектаклю в академическом искусстве сцены.

Концерты можно разделить на три типа: сборный (или дивертисментный), тематический (или театрализованный), праздничный (юбилейный) [22, с. 13]. Для определения форм, превышающих масштабы концерта (массовые празднества, программы на стадионах), необходимо пользоваться понятием «большие эстрадные программы» [22, с. 23].

Главной задачей режиссера эстрадного представления становится создание яркого, праздничного, развлекательного зрелища, направленного на создание позитивного эмоционального отклика публики. В практической работе режиссер принимает на себя функции не только создателя эстрадных представлений в раскрытии темы и идеи художественного образа произведения, но и часто функции драматурга.

Задание. Определить направления и границы обсуждения конкретного общественного события (по выбору студента).

Задание. Использовать в содержании общественного события документальную основу: факты из жизни предполагаемой аудитории.

Задание. Выстроить последовательность событийного ряда мероприятия.

Тема 8. Режиссерский замысел эстрадного представления

Задание. Составить таблицу художественно-выразительных средств, изобразительных средств и проанализировать их использование на примере сборного концерта (тема, содержание и форма проведения выбирается студентом).

Задание. Разработать драматургические ходы (2-3) для сборного концерта (тема, содержание и форма проведения выбирается студентом).

Задание. Написать авторский сценарий сборного концерта с использованием фактического и документального материала, реальных героев и участников. На основе сценария сделать сценарно-режиссерскую экспликацию (тема, содержание и форма проведения выбирается студентом).

Тема 9. Технология создания сценария эстрадного представления

Сценарий должен раскрывать *тему* концерта – предмет, о котором автор хочет рассказать зрителю, или круг вопросов, которые подлежат обсуждению. Предмет общения должен быть интересен конкретной аудитории и иметь культурную и воспитательную ценность. Здесь происходит отбор содержания общения. Из многообразия жизненных явлений и связей между ними автор отбирает лишь те, которые для данной программы наиболее интересны, актуальны, характерны. Этот выбор определяется социальным заказом и мировоззренческой, идейной позицией автора по отношению к теме.

В содержании сценария должны найти место все компоненты, присущие драматургическому произведению: сюжет, конфликт, композиция. В композиции должны наличествовать пролог, завязка действия, основная часть, кульминация, развязка, финал. Эти драматические элементы прорабатываются в процессе разработки содержания программы. На этом этапе работы в воображении автора создается художественно зримый образ (видение) будущей программы, который может быть выражен в театрально-символической форме: в музыке, световых эффектах, декорациях, костюмах.

Развитие литературных способностей режиссера

Написание малых форм драматургии

Задание. *Написать гекзаметр на тему «Моя студенческая жизнь».*

Пример описания сложения гекзаметра находится по ссылке: <http://pedsovet.org/forum/index.php?act=attach&type=post&id=36305>.

Например: Гекзаметр о маме-учительнице, которой не хватает времени на собственную дочь.

О достославного Павла достойная дочь Ирина!

Ты мастерством превосходишь учителей многих, бесспорно,

Так приготовить урок по Омировой вечной поэме

Сможет не каждый закончивший пединститут постсоветский.

Мне лишь одно непонятно во всём этом великолепии:

Ну, неужели и вправду с единственной дочерью своею

Дома садишься за стол и сказавши "открой(те) тетради,

И запишите число", приступаешь ты с нею к уроку,

Словно бы в школе и в классе – но только с одной ученицей?

Задание. *Написать частушки, куплеты или эпиграммы на тему «Мои однокурсники».*

Главное правило написания частушек, куплетов, эпиграмм: они пишутся при условии безусловного уважения к *эпиграммируемому*. Каждый человек имеет свои особенности. О них и следует говорить. Необходимо составить перечень его общеизвестных «пунктиков» и попытаться их обыграть, используя

схемы. Для этого достаточно одного, но яркого элемента в жизни эпиграммизируемого. Например: рождение двойни, получение двойки по химии или вручение премии «Георгия сутулого».

Художественные приемы:

- абсурд (гротеск, невероятное развитие событий, явное преувеличение или преуменьшение);
- рефрен (повторение: слова, выражения, ситуации и т.п.);
- от противного (факты преподносятся с точностью «до наоборот»);
- дружеское (что-то мягкое и доброе);
- подражания (общеизвестное произведение видоизменяется под свои нужды, например, фрагмент из «Евгения Онегина» переделывается под эпигramму о бухгалтере Татьяне);
- оригинальное (индивидуально-неповторимое).

Например:

Абсурд. Эпиграмма на человека, который активно увлечен йогой.

Свой среди чужих, чужой среди своих

Он не пьёт, не ест, не курит

Клей – не нюхает совсем. Он не дышит, не потеет,

Не читает он газет. Задом он диван не греет.

Штраф ни разу не платил. Вовремя домой приходит,

Деньги он не полюбил.

Шашни с бабами не водит. В корне он интеллигент.

Работяга – без обманов. Точно!

Тайный он агент инопланетян! Агент – ИвАнов!

Рефрен. Эпиграмма на доброго и обаятельного крупногабаритного человека, бизнесмена, обожающего петь песни, их же и сочинять, который всегда выглядит «с иголочки», не брезгует спиртным и уж совсем не чурается русского мата.

Чуть не друган

Чуть-чуть поэт, чуть-чуть певец, чуть франт,
Совсем чуть-чуть – любитель до спиртного,
Чуть-чуть большой, немного – коммерсант,
Чуть нецензурен...
Ну, совсем немного...

Дружеская. Эпиграмма на талантливого музыканта, интеллигентного, умнейшего и добрейшего человека, старшего товарища и бога в джазе:

Вот так-то!

В жизни он – импровизатор!
Знает толк он в ритме.
И всегда ТАКТичен он,
Даже – если выпьет...

Задание 4. Написать стихи на свободную тему по принципу игры «Буриме».

Буриме (фр. *bouts-rimés* – «рифмованные концы») – литературная игра, заключающаяся в сочинении стихов, чаще шуточных, на заданные рифмы, иногда еще и на заданную тему. Иногда к буриме относят и другую игру, называемую также «игрой в чепуху»: записывают несколько строк или даже строф и передают листок партнеру для продолжения, оставив видимыми только последние из них. Можно также начать рисунок какого-либо существа, скажем, с головы, подвернув листок бумаги так, чтобы партнер видел только шею и дорисовал туловище и т. д.

Например:

Хамелеон

В беде месье Хамелеон –
Как звать, забыл с похмелья он
Жену – Аннет или Жаннет?

Или Же есть, или Же нет?

– Не Пушкин

Памяти Продовольственной Программы

Там, где воды текут Амура,
Там, где высятся синие горы,
Там, где тучи проходят хмуро –
Не хотят расти помидоры.
(не подписано)

Старый бомж из далекого края

(Название является дополнительной строкой текста)

Старый бомж из далекого края
Плакал, мёд из дупла вынимая:
«Не кусайтесь, шмели,
Я опять на мели...»
И шмели не кусались, внимая.
— Quebec

Задание 5. Сделать композиционный и идейно-тематический анализ пьесы, сказки, телевизионной передачи (2-3 по выбору студента).

Определить тему, идею, фабулу, предлагаемые обстоятельства, конфликтный ряд, последовательность действий, выявить коллизии, зерно пьесы, сказки, телевизионной передачи; охарактеризовать действующих лиц, выявить сверхзадачу и сквозное действие.

Написание рассказа

Главное в рассказе – сюжет, или последовательность интересных событий. Примером сюжета в чистом виде может служить анекдот. Пусть он будет не смешным, но именно анекдот является «краткой поучительной историей, не отнимающей много времени».

Задание 6. Разработать сюжет рассказа, состоящего из 55 слов.

С сюжета автор должен начать свою работу, и сюжетом же ее закончить. Именно сюжет определяет поворотные точки, воздвигает преграды на пути главного героя, определяет поворотные точки в его поведении и сознании. Именно он держит читателя в напряжении и является катализатором всех событий.

Еще одной немаловажной деталью является так называемая «изюминка». Рассказ интересен тогда, когда он повествует не просто о цепи событий, а когда в нем есть превращение. Читатель ждет от вас чуда или, по крайней мере, чего-то необыкновенного. Поэтому хорошие писатели рассказывают о том, как преобразуется душа человека, как он из негодяя становится праведником, как происходит кардинальный поворот в его поведении или «перевороты» в душе. Автор – это прежде всего искатель сюжетов. Именно в сюжетах берут свое начало элементы чудесного превращения.

Сюжет и интрига. Настоящее авторское мастерство при работе над рассказом заключается в умении создать интригу. Без интриги, заставляющей сердце читателя замирать в ожидании и нетерпении узнать развязку, любой рассказ будет казаться пресным и безвкусным куриным супом без грамма курятины. Взывшийся же за его прочтение «несчастный», скорее всего, будет считать страницы до конца, а то и вовсе бросит малоинтересное чтиво.

Конфликт. Каждый автор должен помнить главное правило: любой сюжет должен содержать в себе конфликт. Столкновение героя с противостоящими трудностями – обычно этого ждут читатели. Это не обязательно борьба антагонистов.

Существует несколько основных типологий конфликтов:

- 1) противостояние двух противников;
- 2) герой против природы;
- 3) герой против общества;
- 4) герой против Бога;
- 5) герой против самого себя.

Шаги развития конфликта. Композиция. Существует классическая композиция драматического произведения, известная уже несколько веков. Она имеет большое значение для понимания не только композиции художественного произведения, но и как инструмент анализа.

ЭКСПОЗИЦИЯ – изображение времени, пространства, действующих лиц.

ЗАВЯЗКА – начало конфликта, нарушения равновесия в отношениях между антагонистами.

РАЗВИТИЕ ДЕЙСТВИЯ – нарастание конфликта, интенсивности применяемых средств противостояния.

КУЛЬМИНАЦИЯ – наивысшая точка борьбы, вершина конфликта, когда становится ясен его исход.

РАЗВЯЗКА – новое состояние среды и героев после разрешения конфликта.

Хороший интересный рассказ в основе своей почти всегда имеет такую модель.

Характер должен быть живым.

*В рассказе присутствует **три уровня изображаемой реальности**:*

– внешний – это последовательность разворачивающихся видимых событий, материальный план бытия;

– внутренний – это мысли героев, их чувства, диалоги, план душевный;

– духовный – это некоторые проявления сверхъестественных сил, без которых жизнь становится серой, приземленной, скучной и бессмысленной. Мир идей, духов, таинственных непознанных сил.

Поясним. Присутствие высших сил – это не обязательно явление герою рассказа светлого ангела или какого-нибудь волшебника. Тонкость автора заключается в показе таких ситуаций, в которых герои оказываются на грани своих сил, возможностей, переживаний, когда в критическом положении они вынуждены совершать действия на грани своих физических, умственных и душевных возможностей. И тогда-то и происходят настоящие чудеса, приоткры-

вается завеса иной реальности, и мы видим преображенного человека и чувствуем дыхание иной, высшей реальности.

Стиль. Рекомендации по формированию собственного хорошего в чтении хорошей литературы. Обращайте внимание на то, как пишут известные авторы в выбранном вами жанре. Старайтесь переписать отрывки их рассказов своим языком, учитесь писать в их стиле, параллельно вырабатывая особенности своего собственного.

Рано или поздно практически у каждого автора в меру прилежания вырабатывается индивидуальный стиль, по которому его впоследствии, как правило, легко узнать.

Выбор аудитории. Зачастую выбор целевой аудитории рассказа или книги тесно связан с определением жанра художественного произведения. Более того, внутри аудитории, состоящей из поклонников любого жанра, встречаются самые разнообразные читатели с весьма неожиданными запросами.

Задание. Нарисуйте мысленный портрет того человека, который придет в восторг от описанного вами действия, представьте свою аудиторию во вполне определенных и четких образах-персонификациях. Полюбите своего будущего читателя и оценивайте то, что пишете, с точки зрения своей аудитории, и у вас появится гораздо больше возможностей посмотреть на свое творчество со стороны.

Задание. Написать мини-рассказ из 10-12 заданных слов (свечи, волосы, колено, улыбка, кольцо, время, друг, люди, уют, платье). Пример из 10 слов, предложенных в задании:

Предложение

Звездная ночь. Самое подходящее время. Ужин при свечах. Уютный итальянский ресторанчик. Маленькое черное платье. Роскошные волосы, блестящие глаза, серебристый смех. Вместе уже два года. Чудесное время! Настоящая любовь, лучший друг, больше никого. Шампанского! Предлагаю руку и сердце. На одно колено. Люди смотрят? Ну и пусть! Прекрасное бриллиантовое кольцо. Румянец на щеках, очаровательная улыбка.

Как, нет?!

(автор Лариса Керкленд).

Создание викторин, загадок

Задание. Составить юмористическую викторину на тему профессионального праздника (например, «День медицинского работника», «День милиции», «День туризма» и др.) по выбору студента.

Викторина – это особый вид игры, который заключается в процессе угадывания правильных ответов на устные или письменные вопросы из разных областей знания. Разные виды викторин могут отличаться друг от друга правилами, тематикой, типами и сложностью базы вопросов, порядком и условиями определения победителей конкурса, а также видом и суммой вознаграждения за правильные ответы.

Например:

«Отгадай»

На березе четыре ветви, на каждой ветке еще по три ветви, на каждой этой ветви по восемь яблок. Сколько яблок всего? (нисколько)

Чего нет в женской сумочке? (порядка)

Сколько шейных позвонков у жирафа? (7)

Задача на умение считать: ехал троллейбус. В нем было 6 человек. На остановке вышло 2, зашло 4; на следующей вышло 3, зашло 8; на следующей вышло 5, зашло 2; на следующей вышло 2, зашло 12; на следующей вышло 5, зашло 4; на следующей вышло 2, зашло 8; на следующей вышло 3, зашло 4. сколько было остановок? (7)

Отгадай загадку

Доска на веревках не хуже лошадки, катает всех ловких на детской площадке (качели).

Между деревьями кровать, качаясь, можно отдыхать (гамак).

Из-под крыши крыша под дождик вышла (зонт).

На дыбы поставил кузов и избавился от груза (самосвал).

В колесе не белка, а цветная стрелка, кто заблудится в пути, говорит, куда идти (компас).

Что за лента без колес, протянулась средь берез, через поле, через луг, и на север, и на юг (река).

И сам он держится за дно, и держит судно заодно (якорь).

Бежит при ветре споро без весел и мотора (парус).

В белоствольном зале срезали, связали и пустили бороду по пыльному городу (метла).

Работа над инсценировкой

Инсценировка – переработка прозаических или поэтических произведений для театра; создание пьесы на основе литературного произведения, не являющееся изначально драмой. Имеет целью не столько создание нового самостоятельного произведения, сколько театральную адаптацию прозы, стихотворения, басни, песни. При этом само произведение трактуется как авторское сочинение, а инсценировка – вторичное произведение, в котором событийный ряд – родственная основа эпоса и драмы. Инсценировка – это не перенос материала, а его «перевод» из одной системы художественного выражения в другую.

Прежде чем писать диалоги, необходимо выяснить несколько основных вопросов:

1. Кто? – Каковы характеры персонажей?
2. Что делает и зачем? – Каков драматический конфликт между ними?
3. Где и как? – В какой среде, в каких обстоятельствах происходит конфликт?
4. Какова идея? – Что Вы хотите сказать этим произведением?

Выбор материала для инсценировки предполагает:

1. Выбор произведения;
2. Поиск формы и стилистики инсценировки, адекватной авторской первооснове;

3. Написание инсценировки с учетом места и времени действия, главной конфликтной ситуации и целей действующих лиц;

4. Разработка композиции инсценировки;

5. Воплощение инсценировки на рабочей площадке.

Инсценировка прозы

Этапы работы над инсценировкой:

1. Отбор событий, которые станут основой сценария. Написание сценария;

2. Процесс воплощения инсценировки – важно отбирать предлагаемые обстоятельства и, устанавливая к ним свое отношение, проникать в стилистику писателя; находить способ взаимодействия со зрительным залом через актерскую игру. Инсценировка требует яркого пластического решения, часто включает элементы пантомимы, танца, подразумевает обостренное внимание к сценической форме, к характеру зрелища.

Инсценировка удачная, если живет на сцене без своего оригинала, открывает в материале первоисточника новые грани и стороны. При этом остается «верность» авторской идее, авторской позиции, сохранение основных сюжетно-композиционных и жанровых признаков. Важно найти такие выразительные средства, которые могли бы заменить выразительные средства литературы, и при их помощи выявить оригинальный «параллельный событийный ряд».

Работа над написанием сценария:

– почти полностью опускается описательная часть, местами она переносится в ремарки;

– перенос основного текста в форму диалогов, монологов, реплик. Наиболее важные для произведения части могут подаваться через лицо от автора, или приемом «текст за кадром», или частью могут войти в диалог;

– выделение основной сюжетной линии, и иногда решение вопроса об ограничении действующих лиц, они могут оставаться за рамками сценической композиции. Действие должно быть сконцентрировано и в смысле времени, и в смысле места действия, поэтому некоторые сцены могут переноситься во вре-

мени и пространстве. Действие должно развиваться непрерывно и по нарастанию.

Не бойся, я с тобой!

Композиционная структура инсценировки:

- экспозицию, где зритель знакомится с главным героем или героями;
- завязку – где герой или герои попадают в ту самую драматическую ситуацию, которая приведет к усложнению, развитию;
- развитие, включая перипетии (*перипетия – поворот к лучшему или худшему*) – самая большая часть;
- кульминацию;
- развязка, за которой следует финал.

Задание. Инсценируйте рассказ Н. Тэффи, газетный репортаж, исторический анекдот.

Инсценировка стихотворения

При инсценировке стихотворения, кроме указанных общих принципов, важно: организация сюжета, выстраивание конфликта. Богато используется символика, образность. Взаимоотношения строятся без большого психологического оправдания. Большая степень условности.

При инсценировке стихотворения иногда возникает необходимость его сокращать. Здесь следует помнить, что нельзя нарушать стиховую строфу. Этим нарушается ритмика стиха. О ритме стиха следует помнить особо, ибо он порождает и соответствующий ритм сценической композиции, и, если ритмы эти не совпадают, это должно быть обусловлено замыслом режиссера.

Задание. Инсценируйте фрагмент из поэмы А. С. Пушкина «Евгений Онегин».

Инсценировка басни

Не добавляя ни единого слова, можно превратить весь текст в слова героя, то есть сделать его действенным.

Особенности: при той сжатости, которая существует в басне, где каждый стих и строфа являются смысловой нагрузкой, смысловым звеном сюжета, со-

кращение сделать трудно. В басне в строфе используют прием зашагивания – это тесное переплетение строк и затрудняет сокращение. Почти все басни общеизвестны и у всех на слуху, и любое сокращение сразу будет замечено зрителем.

Два принципа инсценировки басни:

1. Найти такой вариант сценического решения, чтобы не было лица от автора, то есть ведущего, а все слова включались бы в диалог;
2. Позволяет ввод в инсценировку лица, комментирующего косвенной речью происходящее на сцене.

Задание. Инсценируйте басню И. Крылова «Ворона и лисица».

Инсценировка песни:

1. Определение идеи (то есть то, что я хочу сказать) чрезвычайно важно для постановщика, расплывчатая формулировка приводит к расплывчатому сценическому решению. Без подробного определения идеи невозможен интересный замысел;
2. Задумать новое содержание, основанное на музыкальной драматургии песни, ее темпо-ритмической структуры;
3. Главное – эмоциональное, чувственное содержание песни;
4. Необходимо отказаться от иллюстративного воспроизведения текста на сцене, так как это приводит к обедненному содержанию песни;
5. Зависимость сценической образности от музыкального и поэтического текстов.

Задание. Инсценируйте песню А. Цфасмана «Неудачное свидание».

Работа над этюдами

Суть упражнений заключается в том, чтобы построить сюжет этюда и воплотить его на сцене, ориентируясь не столько на результат, сколько на процесс – совершать «пробы», эскизы, наброски. Для раскрепощения творческого сознания каждый режиссер использует собственные средства, которые считает наиболее эффективными. **Так, режиссер В. Панин предлагает студентам – будущим режиссерам и артистам эстрады – особый тренаж, разработанный**

на основе «Теории решения изобретательских задач» С. Альтшуллера [6]. «Артистов нужно учить действовать. Самое главное в этой методике, – говорит В. Панин, – раскрепостить и освободить от зажима. Каждый студент за 45 минут делает 20–25 этюдов, которые обязательно оцениваются другими участниками тренинга бурными аплодисментами. Три главных правила: во время творчества важно не качество, а количество творческих решений; всякая критика запрещена категорически; не бояться говорить все, что приходит в голову. Как правило, этот подход вознаграждается впоследствии раскрепощением творческого воображения, возникновением спонтанно у студентов или артистов эвристических идей».

Задание. Отработайте постановочные этюды выше заданных инсценировок: прозы, стихотворения, басни, песни и т.д.

Задание. Поставить этюд в разных жанрах – бытовой комедии, трагедии, драмы.

Упражнение на воплощение театральных жанров (предложено Б. А. Заха-вой). Задача состоит в том, чтобы на основе текста поставить этюд в разных жанрах. Текст состоит всего лишь из двух реплик:

Он: Я люблю Вас!

Она: Неправда, Вы меня не любите...

Студент должен нафантазировать предлагаемые обстоятельства (для каждого жанра) совместно с исполнителями, в условиях которых действующие лица произносят эти реплики.

Задание. Написать рассказ и поставить этюд, идеей которого могут быть следующие пословицы:

1. Старый пес зря не лает;
2. Одно дерево еще не лес;
3. Прощать – значит учить;
4. Солнце ладонью не закроешь;
5. Не натягивай тетиву, если нет стрелы;

6. Не плюй в небо – попадешь в себя;
7. Прав не дают – их завоевывают;
8. Истина – дочь времени;
9. Тяжело искать кошку в темной комнате;
10. Нужно гнуть молодые деревья, а не старые;
11. Рыба на берегу не живет;
12. В камень стрелять – стрелы терять;
13. Много думать опасно – много говорить вредно;
14. Двести звезд еще не луна;
15. Одно думает конь, другое – всадник;
16. Где нет кота, плодятся мыши.

Литературный сценарий

Литературный сценарий эстрадного представления не является самостоятельным литературным произведением. Будучи литературной основой будущей постановки, он является не догмой, а руководством к действию. Поэтому в процессе постановки он может быть изменен, доработан, дополнен новыми материалами. В сценарии определяется количество и качество «персонажей», оптимальное для раскрытия идейного замысла программы.

Но прежде чем работать над литературным сценарием эстрадного представления, необходимо разобраться в общих законах драматургии. Вот как выглядит драматургическая формула в современной культурологической транскрипции.

Нарративная синтагма = нарушенный универсум + восстановленный универсум. Нарративность – повествование. Синтагма – соединенные элементы. Универсум – целостный мир. Применим эту формулу в простом бытовом эпизоде «Беременная школьница». Сценаристу необходимо сформулировать для себя творческое задание кратко и очень точно. Это и есть нарративная синтагма. Например: «Наконец дочь-школьница решила признаться матери, что бе-

ременна». Изначальная ситуация: «Семья живет по строгим моральным правилам. Дочь, забеременев, потеряла покой».

Нарушенный универсум: «Нарушен внутренний мир девочки. Она боится разоблачения. Но страх не только за себя, но и боязнь огорчить любимых маму и папу».

Восстановленный универсум: «Девочка находится во взвешенном состоянии. Потерян покой. И какой бы ни была развязка, только признание облегчит ей душу». Именно здесь проходит граница заявленной нарративной синтагмы.

Дальше может быть все что угодно, но это требует новой повествовательной ситуации. Итак, конфликт кроется в душе девочки. Надо сознаться, но как смягчить удар? Когда, в какой обстановке это лучше сделать? Проблема девочки – это проблема сценариста. Страх, волнение героини должны передаваться зрителю. Это – сверхзадача! В конце концов, девочка может и отступить, но переживания зрителя уже состоятся.

А теперь представьте. В сценарии записано: «Дочь вошла в кухню и сказала маме: «Я беременна!»». Есть ли здесь хоть капля того, о чем было сказано выше? Нет! Наоборот. Если теперь мама вдруг бухнется в обморок, зритель только рассмеется. В этом крайнем случае есть полное отсутствие драматургии. Напряжение равно нулю. Как же достичь его максимума? Здесь вступают в роль посредники. Чем их больше и чем точнее они продуманны, тем напряженнее действие. Посредниками могут выступать как люди, так и животные, вещи, явления природы, сама обстановка.

Информация, заложенная в нарративной синтагме, должна быть понятной и исчерпывающей для зрителя, но выдаваться экономно, умело и ненавязчиво. Это большое искусство, и требует напряженной мыслительной работы. Не сфальшивить, сотворить подлинный «интерес» – этим определяются способности сценариста и, соответственно, добротность сценария.

К этому следует относиться как к должному: повинуюсь художественному закону правдивого изображения жизни средствами искусства, развивать *дейст-*

венную канву сценария, приближая его к воплощению жизненной правды на сцене.

Сценарий эстрадной программы должен соответствовать ценностно-ориентированному подходу к целостному технологическому процессу и отвечать характеристикам: актуальность содержания; преемственность и последовательность комплекса программы; жанровое и содержательное разнообразие;

Методы работы над сценарием

Представление о сверхзадаче и сквозного действия вызревает на уровне замысла, которые режиссер намеревается поставить перед артистами и донести до зрителя. Чтобы обеспечить интересное, захватывающее представление, необходимо придумать для монтажа эпизодов сюжетный ход, который связывает все эпизоды и устремляет к единой цели (например, выявление победителя шоу-конкурса, совершение праздничной клятвы, получение удовольствия от танцев или пения и пр.).

Задание. *Разработка сюжета.* Выявить коллизию, сюжет, фабулу, определить последовательность действий в разработке сценария театрализованного представления (тема и форма выбирается студентом самостоятельно).

Задание. Произвести отбор содержания эпизодов театрализованного представления (тема и форма выбирается студентом самостоятельно).

Задание. Произвести монтаж эпизодов (тема и форма выбирается студентом самостоятельно).

Задание. Сочинить рассказ (скетч, монолог, миниатюру) на тему (по выбору студента) с использованием документального или иного материала.

Задание. Подборка материала к сценариям по теме «Детские и молодежные праздники», «Корпоративные праздники» (по выбору студента).

Если необходимо написать сценарий корпоративного праздника, то нужно изучить профиль работы фирмы, ее историю, подробнее узнать о руководстве, ознакомиться с профессиональными терминами. Необходимо узнать структуру фирмы, ее отделы – возможно, поздравление будет адресовано каждому отделу с учетом его специфики.

Желательно придумать шуточную сценку на тему жизни фирмы, вставить в сценарий переделанные песни, шутки и конкурсы. Обязательно в какой-то форме отметить наиболее заслуженных сотрудников. Можно устроить между сотрудниками фирмы шуточное соревнование на тему КВН, экспромтом.

Задание. Разработать сценарий пародии на телевизионное шоу-программу («Модный приговор», «Академия талантов» и др.).

Задание. Написать сценарий пародии на рекламный TV-ролик.

Задание. Написать балладу о любом предмете или явлении (например, «Баллада о телевизоре», «Баллада о ветре»).

Задание. Разработать сценарий театрализованного обряда для корпоративного праздника.

Задание. Разработать сценарий детского новогоднего утренника (в стихотворной форме).

Задание. Разработать технологию обеспечения интерактивности современного зрителя по «кейсовой» методике.

Метод кейсов (англ. *Case method* – «кейс-метод», «кейс-стади», *case-study*, метод конкретных ситуаций, метод ситуационного анализа) – техника обучения, использующая описание реальных экономических, социальных и бизнес-ситуаций. Обучающиеся должны проанализировать ситуацию, разобраться в сути проблем, предложить возможные решения и выбрать лучшее из них. Кейсы базируются на реальном фактическом материале или же приближены к реальной ситуации.

Творческий процесс создания режиссерского сценария

В содержании режиссерского сценария должны найти место все компоненты, присущие драматургическому произведению: сюжет, конфликт, композиция. 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 (направление входов и выходов персонажей и участников, направление 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).

Оформление сценария. Сценарный план

Сценарный план – первый рабочий документ, вырабатываемый в процессе работы над эстрадным представлением, в содержание которого входят название программы, действующие лица, план происходящих событий, описание места действия, порядок номеров и эпизодов с указанием хронометража. (см. Приложение 1).

Сценарный план – это структурно-драматургическая основа, набросок композиционного построения сценария с определенным автором идейно-тематическим замыслом и характеристикой аудитории. Это – *общее видение* будущей эстрадной программы, ее основных эпизодов, номеров внутри эпизода и характер их чередования.

Графически сценарный план представляет следующую конструкцию:

1. Название эстрадной программы;

3. Характеристика аудитории;

4. Место и время проведения;

5. Композиционное построение сценария:

I. Экспозиция (краткое описание);

II. Завязка. Эпизод 1 (название эпизода, отражающее его тему):

1.1. Название номера;

1.2. Название номера;

1.3. Название номера;

III. Основное действие (состоит, как правило, из 3-4-х эпизодов):

Эпизод 2 (название эпизода, отражающее его тему):

2.1. Номер;

2.2. Номер;

2.3. Номер;

Эпизод 3 (название эпизода):

3.1. Номер;

3.2. Номер;

3.3. Номер.

И далее по количеству эпизодов.

IV. Кульминация. Номер;

V. Финал. Номер.

Задание. Написать план подготовки, план проведения и сценарный план сборного концерта (тема, содержание и форма проведения выбирается студентом).

Режиссерский план

Профессионалы своего дела огромное внимание уделяют планированию своей работы, поэтому вырабатывают четкий план действий. И это неслучайно. Ведь четко оговоренные сроки производства позволяют лучше контролировать весь процесс.

Режиссерский план – детальное описание композиции программы с указанием всех художественных и технических задач, стоящих перед создателями программы. В руках у режиссера – возможность создания художественного целого из разрозненных по содержанию и форме единиц.

Режиссерский план, несмотря на возможность последующего изменения, должен уже содержать ответы на следующие вопросы:

- определение масштаба и формы программы;
- определение темы, идеи, жанра и выразительных средств;
- основные вехи драматургической структуры представления;
- отбор содержания и ответственных за его проработку элементов;
- формирование творческой группы и распределение функций.

Задание. Разработать режиссерский план простого сборного концерта «Друзья, мы вместе!».

Монтажный лист представляет собой режиссерскую партитуру эстрадного представления, в которой точно расписаны все компоненты каждого эпизода и номеров внутри эпизода, а также выразительные средства их обеспечения. Это – конечное, интегрированное выражение всех предшествующих этапов сценарной работы. Без большой предварительной работы не может быть четкого, а самое главное реально осуществимого монтажного листа.

В графическом изображении монтажный лист – это таблица, состоящая из следующих граф:

1. Номер по порядку. Нумерация необходима при проведении монтажных репетиций, когда все службы постановочной части в общении между собой пользуются цифровыми обозначениями;

2. Эпизод. Его название должно точно соответствовать названию в литературном сценарии;

3. Занавес;

4. Номер и исполнитель (ли);

5. Содержание текстов, звучащих со сцены или за сценой (тексты ведущих);

6. Микрофоны;

7. Музыкальное и звуковое сопровождение;

8. Свет;

9. Видеоряд (кино-, видеоматериалы, мультимедийные презентации и т.п.);

10. Сценография номера;

11. Бутафория и реквизит;

12. Хронометраж номера;

13. Примечания.

Монтажный лист – режиссерская партитура, в которой содержатся задания всем службам во время проведения концерта, необходим тем, кто обеспе-

чивает ее техническое сопровождение, а именно звукорежиссеру, режиссеру по свету (осветителям), режиссеру по видео, помощникам режиссера, рабочим сцены (Приложение 2).

При сложном световом решении номера к монтажному листу может прилагаться световая и звуковая партитура (Приложение 3, 4).

Тема 10. Этапы режиссуры эстрадного представления

Главными константами работы над постановкой эстрадного представления являются:

1. *Постановочная работа и создание сценария* на эстраде представляют собой единый и неразрывный процесс;

2. Режиссура эстрады предполагает *режиссуру эстрадного номера и режиссуру эстрадного представления*;

3. Работа режиссера заключается в творческой организации структурных элементов драматургии, создающих единый по жанру, теме, идее художественный образ эстрадного представления, воздействующего на аудиторию как на одного из его участников.

Этапы режиссерской работы

Работа режиссера делится на несколько взаимопроникающих друг в друга этапов:

1. Выбор и анализ драматургии, участие в создании сценария;

2. Формирование режиссерского замысла постановки (исполнителей и материального обеспечения);

3. Работа с творческим коллективом (репетиции);

4. Показ постановки;

5. Осмысление результатов;

6. Внесение корректив в постановку.

Все этапы можно подразделить на два крупных блока: а) замысел и б) воплощение.

Анализ драматургии театрализованного представления

Задание. Посетить или просмотреть видеозапись концерта и проанализировать его по плану:

1. Общая эмоциональная оценка (эксперта как участника) и формулировка оценки аудитории;
2. Идея;
3. Тема;
4. Форма;
5. Режиссерский постановочный ход;
6. Жанр;
7. Выразительные средства создания атмосферы: видеоряд, звукоряд;
8. Характеры действующих лиц и их взаимоотношения;
9. Функции постановочной команды;
10. Особенности композиции и выразительные средства;
11. Качество организации (технические моменты).

Монтаж номеров, эпизодов, аттракционов

По структуре эстрадное представление делится на разделы, называемые *эпизодами* или *блоками*. Каждый эпизод подразделяется на *сцены*, в состав которых входят *номера* и *связки*. Сцены в эстрадном представлении группируются в блоки, соединенные действительными связками.

Очевидно, что структурообразующей единицей эстрадной программы является *номер*. Именно из номеров складывается композиция представления. Связка выполняет функцию перехода, объединяющего по смыслу или ассоциации сцены и номера в единое целое. Соединение номеров – в эпизоды, а эпизодов – в концерт осуществляется методом *творческого монтажа*. В практике постановки театрализованных представлений различают *рациональный*, *эмоциональный* и *событийный* принципы монтирования элементов между собой.

1. Рациональная связь обуславливается сугубо практическими факторами: техническими возможностями и хронометражом (необходимость предусмотреть время на перемену костюмов или монтировку сцены, особенности работы

с художником по свету, звукорежиссером и т.д.); безусловной связью действий (сначала строим, затем рушим, и никак не наоборот);

2. Эмоциональная связь не поддается регламенту. Она обуславливается исключительно фактором режиссерского настроения, чутья, полетом его творческой фантазии. Только эмоциональный метод монтажа «связывает несвязываемое», «сочетает несочитаемое»;

3) В основе событийного монтажа лежит традиционная логика последовательности действий, их хронология. Например, концерт ко Дню Победы естественно было бы начинать номерами, посвященными событиям мирной жизни, затем резким переломом ввести тему войны с номерами драматического и даже трагического содержания, лирическими сюжетами о расставании и ожидании любимых, картинами борьбы и, наконец, долгожданной Победой.

Так, программа праздничного концерта к 65-летию Победы в Великой Отечественной войне (7 мая 2010 г., Дворец Республики) после перекомпоновки могла бы быть выстроена из следующих блоков:

1. Пролог «Памяти павшим»;
2. Блок партизан «Лесная песня»;
3. Блок благодарности «Поклонимся великим тем годам»;
4. Блок «Наши поздравления»;
5. Блок радости и веселья «Праздничная площадь»;
6. Финал «Салют, Победа!»².

Но поскольку замечания были сделаны накануне концерта, поменять и переставить блоки было невозможно. Поэтому порядок блоков остался без из-

² Первоначальная программа концерта для участников торжественного собрания, посвященного 65-летию Победы в Великой Отечественной войне (7 мая 2010 г., Дворец Республики. Режиссер Н. Осипова. Ведущие Е. Спиридович, А. Аверков) строилась по сценарию: «Победа, партизаны, мирная жизнь, Победа». Накануне на худсовете было сделано замечание по поводу хронологии, на следующий же день были внесены изменения: поменялись переходы, связки, текст ведущих. «Это не гала-концерт, а историческое полотно», – справедливо мотивировал начальник управления социально-культурной политики главного идеологического управления Администрации Президента Республики Беларусь, член худсовета *А. В. Дрига*

менения, за исключением перемены мест двух или трех номеров. И в программе мы видим первоначальный режиссерский замысел:

1. Пролог «Памяти павшим»;
2. Блок радости и веселья «Праздничная площадь»;
3. Блок «Наши поздравления»;
4. Блок партизан «Лесная песня»;
5. Блок благодарности «Поклонимся великим тем годам»;
6. Финал «Салют, Победа!».

Задача режиссера представления – найти рациональные, эмоциональные или событийные связи между эпизодами и выстроить их в той последовательности, которая обеспечит требуемое впечатление от театрализованного представления.

Задание. Отберите 10 эстрадных номеров для юбилейного концерта (здесь и далее – по выбору студента одного юбилейного концерта).

Отбор эстрадных номеров. На этом этапе происходит накопление, отбор и обработка фактических и художественных материалов – номеров, участников представления (исполнителей, ведущих, технического персонала), уточнение сценария. Эта работа ведется творческим коллективом в индивидуальном порядке, каждый действует самостоятельно в рамках общей идеи и ответственен за решение локальной задачи: формирование содержания фрагмента, написание диалогов ведущих, проработка монолога мастера игры и пр.). Обдумываются вопросы, связанные с отбором способов активизации аудитории, интерактивного приобщения зрителей к происходящим событиям³.

Задание. Смонтируйте номера юбилейного концерта в эпизоды.

³ К элементам активизации относятся: прямое обращение к аудитории; коллективное действие (поют все вместе, аплодируют все вместе, зовут дедушку Мороза и т. п.); участие в церемонии (подъем флага, исполнение гимна, скандирование и т. п.); включение в сценарий местного материала (использование фактов и данных о конкретных лицах в программе и т. п.); элементы игры (со всем залом, с представителями зала); организация переключки (переговоры между собой художественных персонажей в присутствии аудитории, используются, как правило, при организации раута-встречи).

Отобранные материалы представляют собой номера, которые требуют соединения в блоки или эпизоды. При монтаже необходимо учитывать следующие критерии связи и чередования номеров:

– *контрастность* – метод, основанный на чередовании резко не схожих между собой элементов сценария. Позволяет ярче выразить конфликт как основу драматургии. Драматургия эстрадного представления, в силу своей специфики отличается слабовыраженным сюжетом, что влечет за собой ослабление конфликта. Однако этот факт не отрицает наличия конфликта, столкновения мнений. Здесь конфликт выражается в столкновении противоположных по жанру, настроению, темпоритму явлений и элементов сценария;

– *последовательность* – метод, при котором эпизоды монтируются один за другим, логически цепляясь друг за друга и сплетаясь в единую нить повествования. Например, в сборном концерте этот метод используется в выступлениях сольного или парного концерансье;

– *параллельность* – разворот двух (и более) линий действия, в результате которого эпизоды «проникают» один в другой. Например, параллельная драматургия часто используется в концертах с исторической тематикой, где используется прием одновременного повествования о событиях прошлого и настоящего. Обычно данный прием реализуется путем задействования двух ведущих и распределения планов действия между ними;

– *одновременность* – одновременное сочетание функционально различных планов действия в разных частях сценической площадки (территории проведения программы). Например, во время выступления солиста в сопровождении кордебалета часть артистов балета может прервать танец и заняться вручением цветов почетным гостям концерта);

– *лейтмотив* – сюжетный стержень, сквозная нить повествования, позволяющая соединить отдельные фрагменты и эпизоды программы в единый «рассказ»⁴. На концерте, посвященном 65-летию Великой Победы, лейтмотивом

⁴ Традиционный соединительный текст ведущего «Следующим номером нашей программы...» свидетельствует об отсутствии лейтмотива в программе.

стал музыкальный инструментальный номер трубача, (разные произведения и исполнители). Он был органично вкраплен в сюжетную линию в поиске полкового трубача его однополчанами, с которыми он расстался, когда был ранен. Встреча произошла возле Рейхстага;

– *реминисценция* – (от лат. *Reminiscentia* – «воспоминание») – возобновляющийся элемент программы или художественной системы, отсылающий к ранее звучавшему и создающий смысловую арку.

Задание. Разработайте содержание и отберите средства экспозиции выбранного юбилейного концерта.

Экспозиция – начало события, погружение в атмосферу происходящего, подготовка к восприятию, установление режима общения. Это кратковременный фрагмент, как правило, заключающийся в приветствии ведущих, знакомстве с аудиторией, сообщении темы предстоящей программы. Например, в качестве экспозиции использовалась танцевально-игровая программа перед спектаклем в эстрадном представлении для детей «Новогодние приключения Огонька» (25.12.2007, Минск, Дворец Республики. Режиссер С. Буйко).

Экспозиционными средствами являются афиши, объявления, листовки, буклеты, постеры, программки, театрализованная экспозиция, представленная, в виде живого общения актеров с аудиторией.

Задание. Разработайте содержание и выразительные средства построения завязки, развития действия и развязки юбилейного концерта.

Завязка – здесь сосредоточено «исходное событие», в котором заложено начало драматического конфликта. Именно это событие развивается в дальнейшем и заставляет следить за происходящим. В завязке концентрируется оригинальное драматургическое решение программы. Например, в праздничном концерте, посвященном 65-летию Великой Победы в качестве завязки использовался пластический номер с речевой фонограммой «Памяти павшим» (07.05.2010, Минск, Дворец Республики, режиссер Н. Осипова).

Основное развитие действия. Это самая обширная часть сценария, в которой укладывается практически весь сюжет программы. Его длительность, на-

сыщенность разнообразными фрагментами и блоками определяются сюжетным ходом, драматическими особенностями события. Чередование блоков и эпизодов подчинено «сквозному действию» сценария, его идейной устремленности, что создает впечатление целостности эстрадной программы. В композиционном построении основного действия следует верно расставить акценты (выделить основные слова, понятия, действия, которые фиксируют зрительское внимание на узловых моментах сюжета, делают происходящее логичным, а повествование понятным). Развитие события обеспечивается наращиванием темпоритма совершаемых действий. Только эта эскалация приведет событие к наивысшей точке развития – кульминации.

Развязка – структурный элемент, выполняющий функцию завершения сюжетной линии. В развязке содержится заключительное событие, в котором подводятся итоги развития сюжета, сообщается о разрешении конфликта. Здесь ведущие прощаются, высказывают свои пожелания, выражают надежду на новую встречу.

Задание. Разработайте содержание и отберите выразительные средства построения кульминации юбилейного концерта.

Кульминация – наивысшая точка эмоционального накала аудитории, смысловый центр композиции. В основе кульминации – главное событие, в котором и разрешается драматический конфликт. Как правило, кульминацией становится центральный эпизод праздника. Например, это цирковое шоу (Концерт, посвященный 85-летию юридического факультета БГУ: 5.11.2010, концертный зал «Минск»), представленное в виде вращения горящих колец, сопровождающееся хореографической композицией.

Задание. Проработайте финал юбилейного концерта.

Финал – фрагмент полного завершения сценического действия. Как правило, финал связан с единодушным массовым действием. Это единый «выдох» зрительской аудитории. Например, бурные аплодисменты, фейерверк, крики «Ура!» и вынос цветов участникам концерта от Президента Республики Беларусь, и т. п.

Задание. Гармонизируйте композицию юбилейного концерта.

Наконец, созданное представление нуждается в заключительном этапе гармонизации – перепроверке по позициям контрастности номеров, соразмерности эпизодов, законченности всей композиции и т.д. На этом этапе (в быту именуемом «прогоном») в идеале допускаются перестановки номеров и незначительные доработки внутри концерта (обычно в районе связок, не касаясь материала самих номеров). Универсальными законами гармонизации композиции являются:

– *целостность* во взаимосвязи и соподчинении элементов композиции;

– *контрастность*. Закон единства и борьбы противоположностей – закон диалектики, закон развития. Нет конфликта – нет изменения, нет развития, нет жизни. Контраст – такой способ сочетания элементов, при котором выявляются противоречия как движущие силы развития. В праздничном событии это могут быть противоречия между единичным и множественным, громким и тихим, светлым и темным и т.д. Контрастное построение порождает в душе зрителя борьбу положительных и отрицательных эмоций, что заставляет совершить интеллектуальную и духовную работу, которая обогащает личность впечатлениями;

– *подчиненность* идейному замыслу. Хорош или плох тот или иной эпизод для данной программы, решается на основании очень жесткого критерия: может ли он участвовать в раскрытии идейно-тематического замысла. Достоинства эпизода не рассматриваются вне связи с идейной направленностью программы. Например, мастерски исполняемый цирковой номер с дрессированными собачками отлично подойдет для детского праздника «Первый раз в первый класс» и категорически не впишется в конкурс красоты «Мисс Беларусь»;

– *соразмерность*. Если предыдущий закон гармонии описывает качественную характеристику элементов композиции, то закон соразмерности говорит о количественной. Вся композиция культурно-досуговой программы в целом должна быть соразмерна событию, которому она посвящена (сравните: день рождения пятилетнего ребенка и массовое гулянье в честь государственного праздника). В свою очередь, части композиции должны быть пропорцио-

нальны как относительно друг друга, так и всей композиции в целом. Должно быть установлено соподчинение главного и второстепенного как более крупного и более мелкого. Работу над соразмерностью элементов нельзя сделать формально.

Задание. Смонтировать из отдельных художественных деталей логически и драматургически целостный сценарий с помощью различных видов монтажа, определить и сформулировать идею, жанр, конфликт и придумать художественный прием для использования в сценарии на заданную тему.

Работа над аудиорядом эстрадного представления.

Музыкально-шумовое решение постановки

Аудиорядом называют звуковое и музыкальное сопровождение эстрадного представления.

Аудиоряд дополняет визуальную картину мира, оживляет ее, поэтому является равноправным изобразительным элементом постановки. Звуковую картину действительности создают: шумы (топот, скрип, шум ветра, морского прибоя, дождя, удары, шорохи и пр.), звуки (пенье птиц, крики животных, человеческая речь и крики, музыкальные инструменты и пр.), музыка (гармонический или мелодический набор звуков и шумов).

Задание. Собрать аудиоряд из предложенных музыкальных отрывков к показанному видеоролику.

Задание. *Овладение методом иллюстраций (звуковое иллюстрирование).*

Подберите звуко ряд к видеоряду (проанализированным художественным полотнам).

Задание. Смоделируйте видеоряд к предлагаемому звукоряду (звуки моря, леса, народный хор, детский хор, оперная ария, современная обработка симфонической музыки, джазовая композиция, поп-музыка и пр.).

Задание. Подберите звуковую и визуальную картинку к театрализованному представлению «Новогодний бал».

Тема 11. Репетиционный процесс.

Работа с исполнителем

Задание. Дайте характеристику творческой группе режиссера и распределите функции помощников режиссера в эстрадной программе.

Задание. Определите этапы репетиционного процесса, исходя из условий социального заказа, подготовленности артистической и творческой групп, материального обеспечения.

Задание. Обобщите организационно-творческие аспекты деятельности режиссера эстрадной программы.

Задание. Сделайте постановочный этюд фрагмента сценария силами членов студенческой группы.

Задание. Проработайте этот фрагмент в выгородке, звукоряд, световое оформление, мизансцены, манеру актерского исполнения.

Тема 12. Работа режиссера с художником

Сценография в создании образа постановки и *пространственное решение постановки.*

Сценография и декорационное оформление должны отражать авторскую идею в образно-символической, метафорической форме во всей полноте эмоционального и интеллектуального содержания, а также создавать атмосферу эстрадной программы.

Для проработки этих аспектов к деятельности творческой группы привлекают специалистов: художников, декораторов, флористов, оформителей, дизайнеров, модельеров, пиротехников, свето- и звукорежиссеров.

Художник-постановщик – соавтор художественно-образного решения эстрадной программы, организатор сценического пространства, своеобразный переводчик режиссерского замысла культурно-досуговой программы на язык зрелища. Художник совместно с режиссером превращают пространство сцены, площади, парка, актового зала в пространство театра, зрелища.

И. Г. Шароев справедливо отмечал, что работа режиссера с художником над пространственным решением сценического действия начинается не с планировок и опорных точек, а с выработки единой творческой позиции, единого смысла и сверхзадачи будущего представления. Только после этого можно приступить к пространственному решению спектакля, нахождению его образного строя; *художник по свету* – соавтор световой драматургии программы, автор детально проработанной световой партитуры.

Задание. *Овладение методом иллюстраций (визуальное иллюстрирование).* Проанализируйте художественные полотна (бытовой, батальной, портретной, пейзажной, натюрмортной живописи) на предмет иллюстративной характеристики: характер образов, настроение, событие, атмосфера.

Задание. Дополните фон картины персонажами (подборка к пейзажу портрета), дополните персонаж фоном (подборка к портрету интерьера или экстерьера).

Задание. Определите тему театрализованного концерта, в которой может быть использована та или иная картина как иллюстрация.

Костюмирование в театрализации

Костюмирование в театрализации эстрадного представления определяет характер общения в театрализованном фольклорно-игровом действии, позволяя ускорить процесс адаптации в нем участников праздника за счет в сценарном замысле не личностного, а ролевого общения. Костюм, маска, реквизит в сочетании с мимикой и жестом становятся определенной знаковой системой, языковым кодом, под воздействием которых происходит слияние практически-реального и условно-идеального поведения.

Задание. Определить функции костюма в создании образа персонажа.

Задание. Выявить связь понятий «мода» и «стиль».

Задание. Определить круг вопросов, влияющих на решение режиссера при создании костюма для постановки.

Задание. Определить выразительные средства композиции костюма.

**ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ
СТУДЕНТОВ ОЧНОЙ ФОРМЫ ОБУЧЕНИЯ**

№ п/п	Название раздела, темы	Кол-во часов на СРС	Задание	Форма выполнения	Цель или задача СРС
1	Введение в учебную дисциплину «Режиссура эстрады»	25	Проработать литературу по теме	Изучение литературы по данной теме, реферативный анализ, конспект	Ознакомление с содержанием, целями и задачами специальной дисциплины «режиссура эстрады»
2	Режиссерское воображение	25	Написать рассказ на 55 слов из заданных 10 слов	Выполнение упражнений на ассоциативное и направляющее воображение	Выработать ассоциативное мышление для формирования навыка в замысле эстрадного представления
3	Выразительные средства режиссерской профессии	20	Выполнение упражнений на составление логической схемы выразительных средств	Освоить комплекс упражнений на композицию, соединение частей целого	Сформировать знания и навыки структурных элементов режиссерской профессии
4	Эстрадный номер как основа эстрадного представления	25	Выполнение упражнений на принцип «нахождения жизненной правды», предлагаемых обстоятельств, событийного ряда	Освоить упражнения по созданию целостного художественного образа эстрадного номера	Сформировать знания по основополагающим элементам построения эстрадного номера
5	Эстрадные жанры, их специфика и взаимосвязь	20	Изучить элемент анализа эстрадных жанров	Выполнение упражнений направленных на умение анализировать искусство жанра и театрализацию	Усвоить анализ жанра и уметь применять на практике в построении эстрадного номера
6	Драматургия эстрадного номера	20	Сформировать представления о драматургии эстрадного номера	Выполнение таблицы элементов драматургии по жанрам эстрады	Выработать навык построения драматургии эстрадного номера

7	Специфика драматургии эстрадного представления	20	Изучить особенности драматургии эстрадного представления	Уметь анализировать элементы драматургии эстрадных представлений, просмотрев видео	Совершенствовать навык построения, монтажа эпизодов, номеров в эстрадном представлении
8	Режиссерский замысел эстрадного представления	21	Изучить литературу, представить название, тему, идею и замысел концерта (по выбору студента)	Представить режиссерский сценарий в части, касающейся замысла	Сформировать точность организации режиссерского плана
9	Технология создания сценария эстрадного представления	25	Сформировать навык создания литературного и режиссерского сценария	Выполнить упражнения по написанию литературного сценария	Выработать художественный вкус по выбору актуальной темы, жанра, стиля эстрадного представления
10	Этапы режиссуры эстрадного представления	23	Изучить этапы режиссерской работы по организации постановки эстрадного представления	Выполнить упражнения по организации постановки и обозначить этапы режиссерской работы	Овладеть методами и приемами режиссуры в организации эстрадной постановки
11	Репетиционный процесс. Работа с исполнителем	25	Разработать исполнительскую партитуру артистов эстрадного жанра по выбору студента	Разработать репетиционный план	Сформировать навык работы с исполнителем и взаимодействия с творческим коллективом
12	Работа режиссера с художником	25	Изучить литературу о декоративном и сценографическом оформлении эстрадного представления	Разработать режиссерско-сценографическое решение ранее выбранного эстрадного представления	Сформировать навык четкого определения задач, выдвигаемых художнику
13	Постановка театрализованного эстрадного концерта	20	Изучить принципы построения театрализованного концерта	Разработать постановочный план театрализованного эстрадного концерта	Научить приему адаптации известного сюжета или произведения для театрализованного концерта

14	Постановка простого сборного концерта	23	Изучить закономерности в порядке выстраивания номеров в сборном концерте	Разработать постановочный план сборного концерта	Дать представление о сходстве и различии в постановке юбилейного, праздничного, тематического концертов
15	Постановка эстрадных представлений для детей	20	Изучить особенности создания сценария представления для детей; возрастные группы и особенности детской психологии	Разработать постановочный план эстрадного представления для детей, исходя из интерактивного общения как обязательного условия создания представления для детей	Сформировать знания и умения для создания представления для детей

**ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ
СТУДЕНТОВ ЗАОЧНОЙ ФОРМЫ ОБУЧЕНИЯ**

№ п/п	Название раздела, темы	Кол-во часов на СРС	Задание	Форма выполнения	Цель или задача СРС
1	Введение в учебную дисциплину «Постановка вокального номера»	20	Проработать литературу по теме	Изучение литературы по данной теме, реферативный анализ, конспект	Ознакомление с содержанием, целями и задачами специальной дисциплины «режиссура эстрады».
2	Режиссерское воображение	20	Написать рассказ на 55 слов из заданных 10 слов	Выполнение упражнений на ассоциативное и направляющее воображение	Выработать ассоциативное мышление для формирования навыка в замысле эстрадного представления
3	Выразительные средства режиссерской профессии	20	Выполнение упражнений на составление логической схемы выразительных средств	Освоить комплекс упражнений на композицию, соединение частей целого	Сформировать знания и навыки структурных элементов режиссерской профессии
4	Эстрадный номер как основа эстрадного представления	20	Выполнение упражнений на принцип «нахождения жизненной правды», предлагаемых обстоятельств, событийного ряда	Освоить упражнения по созданию целостного художественного образа эстрадного номера	Сформировать знания по основополагающим элементам построения эстрадного номера
5	Эстрадные жанры, их специфика и взаимосвязь	20	Изучить элемент анализа эстрадных жанров	Выполнение упражнений направленных на умение анализировать искусство жанра и театрализацию	Усвоить анализ жанра и уметь применять на практике в построении эстрадного номера
6	Драматургия эстрадного номера	20	Сформировать представления о драматургии эстрадного номера	Выполнение таблицы элементов драматургии по жанрам эстрады	Выработать навык построения драматургии эстрадного номера
7	Специфика драматур-	11	Изучить осо-	Уметь анализи-	Совершенство-

	гии эстрадного представления		бенности драматургии эстрадного представления	ровать элементы драматургии эстрадных представлений, просмотров видео	вать навык построения, монтажа эпизодов, номеров в эстрадном представлении
8	Режиссерский замысел эстрадного представления	20	Изучить литературу, представить название, тему, идею и замысел концерта (по выбору студента)	Представить режиссерский сценарий в части, касающейся замысла	Сформировать точность организации режиссерского плана
9	Технология создания сценария эстрадного представления	23	Сформировать навык создания литературного и режиссерского сценария	Выполнить упражнения по написанию литературного сценария	Выработать художественный вкус по выбору актуальной темы, жанра, стиля эстрадного представления
10	Этапы режиссуры эстрадного представления	13	Изучить этапы режиссерской работы по организации постановки эстрадного представления	Выполнить упражнения по организации постановки и обозначить этапы режиссерской работы	Овладеть методами и приемами режиссуры в организации эстрадной постановки
11	Репетиционный процесс. Работа с исполнителем	20	Разработать исполнительскую партитуру артистов эстрадного жанра по выбору студента	Разработать репетиционный план	Сформировать навык работы с исполнителем и взаимодействия с творческим коллективом
12	Работа режиссера с художником	20	Изучить литературу о декоративном и сцениграфическом оформлении эстрадного представления	Разработать режиссерско-сцениграфическое решение ранее выбранного эстрадного представления	Сформировать навык четкого определения задач, выдвигаемых художнику
13	Постановка театрализованного эстрадного концерта	20	Изучить принципы построения театрализованного концерта	Разработать постановочный план театрализованного эстрадного концерта	Научить приему адаптации известного сюжета или произведения для театрализованного концерта
14	Постановка простого сборного концерта	20	Изучить закономерности в порядке выстраивания но-	Разработать постановочный план сборного концерта	Дать представление о сходстве и различии в постановке юби-

			меров в сборном концерте		лейного, праздничного, тематического концертов
15	Постановка эстрадных представлений для детей	20	Изучить особенности создания сценария представления для детей; возрастные группы и особенности детской психологии	Разработать постановочный план эстрадного представления для детей, исходя из интерактивного общения как обязательного условия создания представления для детей	Сформировать знания и умения для создания представления для детей

ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ ЗАОЧНОЙ ФОРМЫ ОБУЧЕНИЯ

№ п/п	Название раздела, темы	Кол-во часов на СРС	Задание	Форма выполнения	Цель или задача СРС
1	Введение в учебную дисциплину «Режиссура эстрады»	25	Проработать литературу по теме	Изучение литературы по данной теме, реферативный анализ, конспект	Ознакомление с содержанием, целями и задачами специальной дисциплины «режиссура эстрады».
2	Режиссерское воображение	25	Написать рассказ на 55 слов из заданных 10 слов	Выполнение упражнений на ассоциативное и направляющее воображение	Выработать ассоциативное мышление для формирования навыка в замысле эстрадного представления
3	Выразительные средства режиссерской профессии	20	Выполнение упражнений на составление логической схемы выразительных средств	Освоить комплекс упражнений на композицию, соединение частей целого	Сформировать знания и навыки структурных элементов режиссерской профессии
4	Эстрадный номер как основа эстрадного представления	25	Выполнение упражнений на принцип «нахождения жизненной правды», предлагаемых обстоятельств, событийного ряда	Освоить упражнения по созданию целостного художественного образа эстрадного номера	Сформировать знания по основополагающим элементам построения эстрадного номера
5	Эстрадные жанры, их специфика и взаимосвязь	20	Изучить элемент анализа эстрадных жанров	Выполнение упражнений направленных на умение анализировать искусство жанра и театрализацию	Усвоить анализ жанра и уметь применять на практике в построении эстрадного номера
6	Драматургия эстрадного номера	20	Сформировать представления о драматургии эстрадного номера	Выполнение таблицы элементов драматургии по жанрам эстрады	Выработать навык построения драматургии эстрадного номера
7	Специфика драматур-	20	Изучить особенно-	Уметь анали-	Совершенство-

	гии эстрадного представления		сти драматургии эстрадного представления	зировать элементы драматургии эстрадных представлений, просмотрев видео	вать навык построения, монтажа эпизодов, номеров в эстрадном представлении
8	Режиссерский замысел эстрадного представления	21	Изучить литературу, представить название, тему, идею и замысел концерта (по выбору студента)	Представить режиссерский сценарий в части, касающейся замысла	Сформировать точность организации режиссерского плана
9	Технология создания сценария эстрадного представления	25	Сформировать навык создания литературного и режиссерского сценария	Выполнить упражнения по написанию литературного сценария	Выработать художественный вкус по выбору актуальной темы, жанра, стиля эстрадного представления
10	Этапы режиссуры эстрадного представления	23	Изучить этапы режиссерской работы по организации постановки эстрадного представления	Выполнить упражнения по организации постановки и обозначить этапы режиссерской работы	Овладеть методами и приемами режиссуры в организации эстрадной постановки
11	Репетиционный процесс. Работа с исполнителем	25	Разработать исполнительскую партитуру артистов эстрадного жанра по выбору студента	Разработать репетиционный план	Сформировать навык работы с исполнителем и взаимодействия с творческим коллективом
12	Работа режиссера с художником	25	Изучить литературу о декоративном и сценографическом оформлении эстрадного представления	Разработать режиссерско-сценографическое решение ранее выбранного эстрадного представления	Сформировать навык четкого определения задач, выдвигаемых художнику
13	Постановка театрализованного эстрадного концерта	20	Изучить принципы построения театрализованного концерта	Разработать постановочный план театрализованного эстрадного концерта	Научить приему адаптации известного сюжета или произведения для театрализованного концерта
14	Постановка простого	23	Изучить законо-	Разработать	Дать представ-

	сборного концерта		мерности в порядке выстраивания номеров в сборном концерте	постановочный план сборного концерта	ление о сходстве и различии в постановке юбилейного, праздничного, тематического концертов
15	Постановка эстрадных представлений для детей	20	Изучить особенности создания сценария представления для детей; возрастные группы и особенности детской психологии	Разработать постановочный план эстрадного представления для детей, исходя из интерактивного общения как обязательного условия создания представления для детей	Сформировать знания и умения для создания представления для детей

ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ ЗАОЧНОЙ ФОРМЫ ОБУЧЕНИЯ

№ п/п	Название раздела, темы	Кол-во часов на СРС	Задание	Форма выполнения	Цель или задача СРС
1	Введение в учебную дисциплину «Постановка вокального номера»	20	Проработать литературу по теме	Изучение литературы по данной теме, реферативный анализ, конспект	Ознакомление с содержанием, целями и задачами специальной дисциплины «режиссура эстрады».
2	Режиссерское воображение	20	Написать рассказ на 55 слов из заданных 10 слов	Выполнение упражнений на ассоциативное и направляющее воображение	Выработать ассоциативное мышление для формирования навыка в замысле эстрадного представления
3	Выразительные средства режиссерской профессии	20	Выполнение упражнений на составление логической схемы выразительных средств	Освоить комплекс упражнений на композицию, соединение частей целого	Сформировать знания и навыки структурных элементов режиссерской профессии
4	Эстрадный номер как основа эстрадного представления	20	Выполнение упражнений на принцип «нахождения жизненной правды», предлагаемых обстоятельств, событийного ряда	Освоить упражнения по созданию целостного художественного образа эстрадного номера	Сформировать знания по основополагающим элементам построения эстрадного номера
5	Эстрадные жанры, их специфика и взаимосвязь	20	Изучить элемент анализа эстрадных жанров	Выполнение упражнений направленных на умение анализировать искусство жанра и театрализацию	Усвоить анализ жанра и уметь применять на практике в построении эстрадного номера
6	Драматургия эстрадного номера	20	Сформировать представления о драматургии эстрадного номера	Выполнение таблицы элементов драматургии по жанрам эстрады	Выработать навык построения драматургии эстрадного номера
7	Специфика драматургии эстрадного представления	11	Изучить особенности драматургии эстрадного представления	Уметь анализировать элементы драматургии эстрадных представлений, просмотрев видео	Совершенствовать навык построения, монтажа эпизодов, номеров в эстрадном представлении
8	Режиссерский замысел эстрадного представления	20	Изучить литературу, представить	Представить режиссерский сценарий	Сформировать точность органи-

	ния		название, тему, идею и замысел концерта (по выбору студента)	рий в части, касающейся замысла	зации режиссерского плана
9	Технология создания сценария эстрадного представления	23	Сформировать навык создания литературного и режиссерского сценария	Выполнить упражнения по написанию литературного сценария	Выработать художественный вкус по выбору актуальной темы, жанра, стиля эстрадного представления
10	Этапы режиссуры эстрадного представления	13	Изучить этапы режиссерской работы по организации постановки эстрадного представления	Выполнить упражнения по организации постановки и обозначить этапы режиссерской работы	Овладеть методами и приемами режиссуры в организации эстрадной постановки
11	Репетиционный процесс. Работа с исполнителем	20	Разработать исполнительскую партитуру артистов эстрадного жанра по выбору студента	Разработать репетиционный план	Сформировать навык работы с исполнителем и взаимодействия с творческим коллективом
12	Работа режиссера с художником	20	Изучить литературу о декоративном и сценографическом оформлении эстрадного представления	Разработать режиссерско-сценографическое решение ранее выбранного эстрадного представления	Сформировать навык четкого определения задач, выдвигаемых художнику
13	Постановка театрализованного эстрадного концерта	20	Изучить принципы построения театрализованного концерта	Разработать постановочный план театрализованного эстрадного концерта	Научить приему адаптации известного сюжета или произведения для театрализованного концерта
14	Постановка простого сборного концерта	20	Изучить закономерности в порядке выстраивания номеров в сборном концерте	Разработать постановочный план сборного концерта	Дать представление о сходстве и различии в постановке юбилейного, праздничного, тематического концертов
15	Постановка эстрадных представлений для детей	20	Изучить особенности создания сценария представления для детей; возрастные группы и особенности детской психологии	Разработать постановочный план эстрадного представления для детей, исходя из интерактивного общения как обязательного условия создания представления для детей	Сформировать знания и умения для создания представления для детей

3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

3.1. Перечень требований к экзамену (зачету)

Форма контроля знаний студентов по дисциплине – экзамен в 8 семестре; зачеты в 4, 6 семестрах для очной формы получения образования; для заочной формы – экзамен в 5, 8 семестрах; зачеты в 4, 7 семестрах.

Зачеты проводятся в четвертом и шестом семестрах учебного года по завершению тем программы. Форма зачета – практический ответ по билетам. Ход зачета: 1. Теоретический опрос (в группе); 2. Индивидуальные и групповые показы практических заданий по постановке эстрадных номеров и представлений.

Экзамен проводится в восьмом семестре учебного года по завершению тем программы. Экзамен по дисциплине проводится в два этапа: практический показ и теоретический опрос. Практический показ проводится по завершению аудиторного курса занятий. Ход практического показа: 1. Работа с исполнителем эстрадного номера с сокурсником; 2. Концертное исполнение эстрадного номера (самостоятельная работа). Теоретический опрос проводится по расписанию экзаменационной сессии. При подготовке к ответу обучающемуся разрешается пользоваться конспектом.

Вопросы к зачету:

1. Номер – основная единица эстрадного искусства.
2. Основные признаки художественной структуры эстрадного номера (лаконичность, мобильность, скоротечность, короткометражность (ограниченные временные рамки), законченность или самостоятельность, импровизационность).
3. Понятие «синтетического» эстрадного номера.
4. Актерское искусство и технология выразительных средств жанра.
5. Природа конфликта в эстрадном номере.
6. Режиссер как создатель эстрадного номера (идея, тема, замысел, выразительные средства, индивидуальность исполнителя как отправной точки в замысле номера).

7. Отличие концертного и эстрадного номеров.

8. Жанры речевых номеров (конференанс, эстрадный монолог в образе, фельетон, музыкальный фельетон, скетч, эстрадный диалог, пародия, куплет и буриме, и т.д.).

9. Жанры танцевальных номеров (классический, народный, историко-бытовой, характерный, бальный, модерн, джаз-танец, стэп и др).

10. Жанры вокальных номеров (песня (лирическая, танцевальная, патриотическая, спортивная, народная), баллада, романс, шансон, частушка).

11. Жанры оригинальных или эстрадно-цирковых номеров (пантомима, клоунада, музыкальная клоунада (эксцентрика), куклы на эстраде, синхробуффонада, акробатика, гимнастика, жонглирование, дрессура, эквилибр, атлетика, фокусы, вентрология (чревовещание), художественный свист и др).

12. Формы исполнения и репертуар номеров инструментального музыкального жанра на эстраде (соло, ансамбль, оркестр).

Следующая часть задания:

13. Анализ танцевального номера (на примере дать ссылку и описание).

14. Анализ номера разговорного жанра (на примере дать ссылку и описание).

15. Анализ вокального эстрадного номера (на примере дать ссылку и описание).

16. Анализ музыкального инструментального номера (на примере дать ссылку и описание).

17. Анализ оригинального или эстрадно-циркового номера (на примере дать ссылку и описание).

В презентации должно быть отображено: название, анализ авторского текста, раскрытие эмоционального ряда поэтического текста, разработка пластического рисунка, количество участников, обоснование выбранных средств пластической выразительности; порядок появления на площадке (кто-откуда) или исходное положение (место и форма статичной мизансцены) траектории, скорость, способ передвижения, длительность пауз – должны быть обусловле-

ны переживаемыми эмоциями, временем, необходимым для принятия или изменения решения; способ и характер взаимодействия – кто, что делает (какими действиями происходит «общение», по какому рисунку и каким из приемов развиваются события); порядок ухода или финальная точка.

Вопросы теоретического курса:

1. Сущность режиссерского искусства.
2. Режиссура как профессия и ее становление.
3. Профессиональные функции современного режиссера.
4. Режиссерское искусство и творческая организация эстрадного представления.
5. Роль режиссера в создании произведения эстрады.
6. Режиссер – автор эстрадного представления.
7. Гражданская и нравственная позиция режиссера эстрады.
8. Моральный кодекс профессионального режиссера.
9. Воспитательная функция искусства эстрады. Система К. С. Станиславского.
10. Театральная этика К. С. Станиславского как основа творческих отношений в коллективе.
11. Сценическое пространство, сценическое время, условность театрального действия.
12. Атмосфера, композиция, мизансцена, темпо-ритм.
13. Театральный свет, музыка, пластика, художественное оформление сцены.
14. Работа режиссера с композитором, художником, дирижером звукорежиссером, балетмейстером.
15. Установление общего понимания идейно-художественной сущности, воплощенной в пластическом, декоративном, музыкальном решении эстрадного номера, представления.

4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «Режиссура эстрады» входит в цикл обязательных специальных дисциплин, направленных на формирование профессиональных компетенций, обучающихся по специальности «Искусство эстрады (продюсерство)» и подготовку будущих специалистов к самостоятельной творческой деятельности.

Данная дисциплина изучается со второго до четвертого курсов, тесно связана с такими специальными учебными дисциплинами, как «Основы драматургии», «Теоретические основы музыки» и «Организация шоу-бизнеса»

Цель дисциплины – практическое овладение студентами методами создания технологического процесса в реализации эстрадного представления.

Задачи дисциплины:

- дать теоретические знания в области режиссуры эстрады;
- овладеть основными принципами технологии создания эстрадного номера различных жанров эстрады;
- дать представление о месте и значении драматургии эстрадного номера в эстрадном представлении;
- сформировать у обучающихся профессиональный интерес деятельности режиссера в постановке эстрадного представления;
- научить определять важные элементы каркаса драматургии эстрадного представления во взаимосвязи создания сценария, собственно постановки номера и целого представления;
- сориентировать обучающихся на реализацию замысла эстрадного представления.

В результате изучения курса «Режиссура эстрады» студент должен:

знать:

– законы драматургии жанров эстрады и их особенности, основные виды эстрадных представлений;

– законы технологического процесса создания сценария;

– основы мастерства актера и режиссера;

уметь:

– организовывать пространство и время эстрадной постановки;

– соединять элементы каркаса драматургии и монтировать материал сценария;

– создавать и соединять эстрадные номера различных жанров в эстрадном представлении;

– проводить работу над эстрадными номерами с артистами различных жанров;

владеть:

– навыками постановочной работы режиссера и комплексом выразительных средств в создании эстрадного представления;

– принципами подбора театрального репертуара и эстрадно-концертного материала для осуществления программно-эстетической политики театрально-зрелищного учреждения;

– управлять постановочной бригадой: художником, балетмейстером, звукорежиссером, композитором, др.

В результате изучения данной дисциплины студенты должны знать законы драматургии, жанры эстрады и их особенности, основные виды эстрадных представлений, приемы создания комического, законы построения сценария, основы мастерства актера и основы режиссуры.

Освоение дисциплины «Режиссура эстрады» должно обеспечить формирование следующих компетенций:

академических компетенций:

АК-1. Уметь использовать базовые научно-теоретические знания для решения теоретических и практических задач;

АК-4. Уметь работать самостоятельно;

АК-6. Владеть междисциплинарным подходом при решении проблем;

АК-8. Владеть навыками устной и письменной коммуникации.

АК-9. Уметь учиться, самостоятельно повышать свою квалификацию на протяжении всей жизни;

социально-личностных компетенций:

СЛК-5. Быть способным к критике и самокритике;

СЛК-6. Уметь работать в коллективе;

профессиональных компетенций:

ПК-1. Участвовать в качестве артиста, продюсера эстрадных коллективов (театральных, музыкальных) разных творческих направлений;

ПК-3. Создавать и исполнять программы из разнохарактерных произведений в разных формах, жанрах и стилях академической, джазовой, рок и поп-музыки;

ПК-17. Сотрудничать со специалистами других творческих профессий – композиторами, художниками, участниками постановочной группы.

Курс рассчитан на 306 часов, из них:

– для очной формы получения образования – аудиторных 190 часов: 130 часов лекций и 60 часов семинаров, 216 – самостоятельная работа;

– для заочной формы получения образования – всего 383 часа, из них аудиторных 46 часов: 32 часов лекций и 14 часов семинаров, 337 – самостоятельная работа.

По семестрам занятия распределяются следующим образом:

– для очной формы получения образования:

4 семестр – 40 часов, 5 семестр – 38 часов, 6 семестр – 40 часов, 7 семестр – 44 часов, 8 семестр – 28 часов;

– для заочной формы получения образования:

3 семестр – 8 часов, 4 семестр – 8 часов, 5 семестр – 8 часов, 6 семестр – 10 часов, 7 семестр – 6 часов, 8 семестр – 6 часов.

Формами текущей аттестации являются:

- для очной формы получения образования – экзамен в 8 семестре; зачеты в 4 и 6 семестрах;
- для заочной формы – экзамен в 5 и 8 семестрах.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА
для дневной формы получения высшего образования

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов		Самостоятельная работа	Форма контроля знаний
		Лекции	семинар		
4 семестр зачет					
1	Введение в учебную дисциплину «Режиссура эстрады»	6	2	10	Устный опрос Контроль качества профессиональной подготовки обучающихся
2	Режиссерское воображение	5	8	10	Исправление типичных ошибок на показе неверного индивидуального исполнения
3	Выразительные средства режиссерской профессии	10	2	10	Оценка качества выполнения заданий
5 семестр					
4	Эстрадный номер как основа эстрадного представления	10	2	14	Оценка качества выполнения упражнений постановки эстрадных номеров
5	Эстрадные жанры, их специфика и взаимосвязь	12	2	11	Выполнение таблицы особенностей эстрадных жанров
6	Драматургия эстрадного номера	12	2	10	Собеседование для проверки знаний обучающихся о назначении упражнений
7	Специфика драматургии эстрадного представления	10	2	10	Словесное исправление ошибок по ходу выполнения упражнений
6 семестр зачет					
8	Режиссерский замысел эстрадного представления	10	8	15	Оценка качественного выполнения анализа, замысла
9	Технология создания сценария эстрадного представления	10	6	20	Оценка выполнение сценарного планав
10	Этапы режиссуры эстрадного представления	12	4	20	Оценка выполнения режиссерского плана
7 семестр					
11	Репетиционный процесс. Работа с исполнителем	8	8	20	Выполнение репетиционного плана
12	Работа режиссера с художником	5	2	16	Выполнение упражнений по визуальному решению эстрадного представления

13	Постановка театрализованного эстрадного концерта	8	4	10	Оценка составления структуры концерта
		8 семестр		экзамен	
14	Постановка простого сборного концерта	7	4	20	Оценка составления театрализованного концерта
15	Постановка эстрадных представлений для детей	7	4	20	Оценка замысла и воплощения
Всего: 306 ч		130	60	216	

	эстрадного концерта				ния театрализованного концерта
		8 семестр		экзамен	
14	Постановка простого сборного концерта	2		23	Оценка замысла и воплощения простого сборного концерта
15	Постановка эстрадных представлений для детей	2	2	20	Оценка замысла и воплощения представления для детей
	Всего 383	32	14	337	

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

Тема 1. Введение в учебную дисциплину «Режиссура эстрады»

Сущность режиссерского искусства. Режиссура как профессия и ее становление. Профессиональные функции современного режиссера. Режиссерское искусство и творческая организация эстрадного представления. Роль режиссера в создании произведения эстрады. Режиссер – автор эстрадного представления. Гражданская и нравственная позиция режиссера эстрады. Моральный кодекс профессионального режиссера. Воспитательная функция искусства эстрады. Система К. С. Станиславского. Театральная этика К. С. Станиславского как основа творческих отношений в коллективе.

Тема 2. Режиссерское воображение

Воображение как психический процесс пересоздания реальной действительности. Направление воображения на создание метафорических, гиперболизированных, действенных образов, имеющих пространственно-временное развитие, а также на оперирование предлагаемыми обстоятельствами и их пересоздание.

Упражнения на развитие ассоциативного мышления: 1) освобождающие мышление; 2) расширяющие круг ассоциаций; 3) направляющие мышление.

Тема 3. Выразительные средства режиссерской профессии

Сценическое пространство, сценическое время, условность театрального действия. Атмосфера, композиция, мизансцена, темпо-ритм. Театральный свет, музыка, пластика, художественное оформление сцены. Работа режиссера с композитором, художником, дирижером звукорежиссером, балетмейстером. Установление общего понимания идейно-художественной сущности, воплощенной в пластическом, декоративном, музыкальном решении эстрадного номера, представления.

Тема 4. Эстрадный номер как основа эстрадного представления

Эстрадный номер – основная единица эстрадного искусства. Специфика эстрадного номера. Основы построения микродраматургии (номера). Автор-

ская позиция в создании эстрадного номера. Взаимосвязь авторской позиции и режиссерского решения эстрадной драматургии.

Раскрытие одной темы через эстрадные номера различных жанров, объединенные общей идеей. Воздействие на сознание и воображение зрителя путём раскрытия общих понятий крупными сценическими символами. Синтетизм выразительных средств в эстрадном номере, как ведущая тенденция развития эстрадного искусства. Выделение в художественной структуре номера главного выразительного средства жанра во взаимосвязи с театрализацией.

Развлекательная функция номера.

Синтетизм выразительных средств в эстрадном номере как ведущая тенденция развития эстрадного искусства.

Классификация особенностей эстрадного номера:

– *структурные*: форма существования и его признаки – мобильность короткометражности, самостоятельность, законченность, мобильность, лаконичность вокального номера;

– *композиционные*: синтетичность и слияние нескольких художественных компонентов: *музыкальных, текстовых* (литературные), *театрально-сценических* — манера исполнения, мастерство актера, пластика, сценография. Главенствующая роль творческой индивидуальности исполнителя. Концертный и эстрадный номер.

Тема 5. Эстрадные жанры, их специфика и взаимосвязь

Типология и классификация основных эстрадных жанров и их разновидностей: речевые, вокально-эстрадные, инструментальная музыка на эстраде, танцевальные, оригинальные и эстрадно-цирковые жанры.

Идея номера и выразительные средства эстрадного жанра. Основные группы эстрадных жанров. Жанровая доминанта в структуре номера. Выразительные средства жанра – основа исполнительского мастерства.

Вербальный эстрадный номер. Реприза как вербальный компонент комического в эстрадном номере. Виды реприз: каламбур; парадокс; ирония; намек; двойное истолкование; намеренное искажение афоризма; доведение мысли до

абсурда; ложное усиление; эффект неожиданности. Типы восприятия юмора. Игровая реприза. Темпо-ритмическое построение репризы. Режиссер-постановщик номера как соавтор текста драматурга вербального номера.

Невербальный эстрадный номер. Сценарий – основная форма драматургического построения невербального эстрадного номера в танцевальных, оригинальных и эстрадно-цирковых жанрах. Режиссер как создатель драматургии невербального эстрадного номера в пантомиме, клоунаде, музыкальной клоунаде (эксцентрике), куклах на эстраде, синхро-буффонаде, акробатике, гимнастике, жонглировании, дрессуре (дрессировке), эквилибре, атлетике, фокусах, вентрологии, имитации (или звукоподражании), художественном свисте, мнемотехнике, др.

Тема 6. Драматургия эстрадного номера

Значение драматургии в эстрадном номере. Взаимосвязь драматургии номера и его жанра. Различия в подходе драматургии сюжетного и бессюжетного номера. Прикладное значение драматургии в номере. Специфика раскрытия темы и идеи.

Создание драматургии для конкретного исполнителя – одна из основных закономерностей эстрадного искусства. Индивидуальность артиста, его специфическое жанровое мастерство – отправная точка в создании драматургии номера.

Основные признаки художественной структуры эстрадного номера: ограниченные временные рамки и концентрация содержания, лаконизм, мобильность, яркость конфликта, краткая экспозиция, локальность и актуальность темы номера. Мгновенное эмоциональное воздействие как ведущий принцип драматургии номера. Значение драматургии номера в создании номера как самостоятельного и законченного произведения эстрадного искусства. Отличие эстрадного номера от концертного и специфика их драматургического построения.

Структурные элементы драматургии номера. Понятие «предел жанра». Тематически-образная структура номера. Актуальность драматургии номера. Легкость формы и глубина темы. Сюжет и фабула номера. Органика соединения условности и достоверности как одна из основных проблем драматургии

номера. Специфика конфликта в эстрадном номере; два типа конфликта: «линия сюжета» и «линия трюка». Структура события в драматургии номера. Действие в эстрадном номере и специфика его выражения в сценарии. Финал и фальш-финал номера.

Написание сценария и постановочная работа как единый процесс создания номера. О «чувстве сценарности» режиссера эстрады. Режиссер как создатель драматургии эстрадного номера. Индивидуальность артиста и драматургия номера. Соотношение драматургической точности и импровизации. Драматургическое оправдание трюка. Адаптация литературного сюжета. Тема номера. «Вторая» драматургия номера. Финал и фальш-финал номера. Специфика природы конфликта в эстрадном номере.

Тема 7. Специфика драматургии эстрадного представления

Основные принципы построения структуры драматургии эстрадного представления. Принцип монтажа эстрадных номеров. Значение пролога в драматургии эстрадного представления. Контрастный ход в темпо-ритмических переменах. Драматургический ход. Творческое взаимодействие эстрадного драматурга и режиссёра. Тема и идея представления. Классика и современность эстрадного искусства. Драматургия различных форм эстрадных концертов и представлений.

Особенности построения сюжета эстрадного представления. Наличие сквозного действия в сюжете и связь эстрадных номеров. Логика объединения разрозненных эстрадных номеров. Доминанта содержательности эстрадных номеров над содержанием сюжета. Подчинение сюжета для выгодной подачи номеров. Выстраивание сюжетной линии эстрадного представления через конферанс, интермедии между номерами, через постоянных действующих лиц, проходящих через все представление. Принцип объединения эстрадных номеров не сюжетом, а местом действия (например, пароход, музыкальный магазин и т.п.).

Тема 8. Режиссерский замысел эстрадного представления

Воображение автора в создании художественно-зримого образа (видение) будущей программы, выраженный в театрально-символической форме: в музыке, световых эффектах, декорациях, костюмах.

Режиссерский замысел и «режиссерский сценарий».

Элементы режиссерского замысла:

- 1) идейное истолкование сценария;
- 2) режиссерский ход в художественно-постановочном решении;
- 3) характеристика персонажей;
- 4) определение жанровых и стилистических особенностей актерского исполнения в данной постановке;
- 5) решение постановки во времени (темпоритм);
- 6) решение постановки в пространстве (планировка и мизансцены);
- 7) характер декоративного, сценографического и музыкально-шумового оформления.

Влияние факторов на режиссерский замысел:

- 1) драматический фактор определяется характером драматургической основы (особенности сюжета, смыслового и художественного содержания и формы, жанра);
- 2) фактор современности определяется общественно-историческим моментом постановки (актуальность темы и идеи для общества, востребованность формы, популярность жанра);
- 3) фактор исходного материала определяется характером творческого коллектива (идейно-творческие взгляды, уровень мастерства, возраст и пр.) и материальной базы постановки (особенности игровой площадки, оснащенность декорациями и костюмами, световым и звуковым оборудованием);
- 4) др.

Тема 9. Технология создания сценария эстрадного представления

Этапы создания сценария: замысел, литературный сценарий, режиссерский сценарий. Идея и тема сценария. Универсальность и популярность так называемых вечных тем: любви и ненависти, дружбы и вражды, жизни и смерти, одиночества и единения; борьбы и победы.

Раскрытие темы концерта – предмет, о котором автор хочет рассказать зрителю, или круг вопросов, подлежащих обсуждению. Воспитательная и культурная ценность предмета общения для конкретной аудитории. Отбор содержания программы общения. Актуальность жизненных явлений. Социальный заказ и мировоззренческая, идейная позиция автора по отношению к теме.

Методы работы над сценарием. Постановка сверхзадачи и структура сквозного действия. Связь и монтаж эпизодов сюжетным ходом, который ведет к единой цели, например, выявление победителя шоу-конкурса, совершение праздничной клятвы, получение удовольствия от танцев или пения.

Развитие литературных способностей режиссера. Литературный сценарий – руководство к действию. Определение количества и качества «персонажей», в раскрытии идейного замысла программы. Типология драматического конфликта: 1) противостояние двух противников; 2) герой против природы; 3) герой против общества; 4) герой против Бога; 5) герой против самого себя. Шаги развития конфликта.

Тема 10. Этапы режиссуры эстрадного представления

Работа режиссера делится на взаимопроникающие друг в друга следующие этапы: 1) выбор и анализ драматургии, участие в создании сценария; 2) формирование режиссерского замысла постановки (исполнителей и материального обеспечения); 3) работа с творческим коллективом (репетиции); 4) показ постановки; 5) осмысление результатов; 6) внесение корректив в постановку. Два крупных блока работы режиссера: а) замысел; б) воплощение.

Тема 11. Репетиционный процесс. Работа с исполнителем

Режиссер как идейный вдохновитель творческого коллектива. Организация репетиционного процесса. Репетиционный план. Три периода репетицион-

ной работы: застольный, в выгородке, генеральный. Обязанности режиссера в: 1) создании творческой атмосферы; 2) поддержании творческого горения в направлении к заданной цели; 3) координация действий между исполнителями и постановочной группой.

Общие законы актерского творчества. Законы единства психической и физической жизни человека. Принципы работы режиссера эстрады с актером. Этапы работы режиссера с актерским коллективом. Режиссерский показ и словесные объяснения в действенном задании для исполнителя. Преимущества и недостатки метода работы с актерами «режиссерский показ»

Мизансцена как средство создания сценического образа.

Тема 12. Работа режиссера с художником

Декоративное оформление и сценография. Функции сценографии. Приемы сценографии. Режиссерско-сценографическое решение. Работа режиссера с художником над костюмом, реквизитом, световым решением в эстрадной постановке. Костюм в номере как основное выразительное средство изобразительного ряда.

Четкость определения задач, выдвигаемых режиссером художнику в соответствии с темой и идеей, режиссерским решением, жанром, стилем эстрадного представления.

Тема 13. Постановка театрализованного эстрадного концерта

Значение пролога и финала в театрализованном эстрадном концерте. Атмосфера, характер и их связь с его темой. Место действия как элемент драматургии театрализованного концерта. Эстрадный драматургический приём «организующая ситуация». Позитивная идея театрализованной программы. Прием «ролевая игра» и драматургический конфликт в эстрадном театрализованном представлении. Прием адаптации для эстрадного представления известного сюжета или произведения

Тема 14. Постановка простого сборного концерта

Простой сборный концерт – основная форма эстрадного представления. Значение определения последовательности номеров в драматургии сборного

концерта. Закономерности в порядке выстраивания номеров. Название концерта. Роль конферансье в обеспечении драматургии сборного концерта. Парный конферанс. Драматургический прием вовлечения зрителей в игру (ситуацию). Трансформация образа конферансье. Место и значение вступительного фельетона (монолог) в драматургию концерта.

Сборный концерт в специфике тематического, юбилейного, и праздничного эстрадного представления. Функция конферансье в определении последовательности номеров в сборном концерте. Конферансье как режиссер сборного концерта.

Драматургия тематического эстрадного концерта. Многогранность понятия «тематический концерт». Главная тема концерта. Юбилейный, праздничный и тематический концерт; их сходство и различие. Особенности работы драматурга тематических концертов, создаваемых к профессиональным праздникам. Работа эстрадного автора с документами как важная часть подготовки к созданию сценария юбилейного тематического концерта. Церемонии «за скобками темы» в тематических и юбилейных концертах.

Драматургия юбилейного концерта. Юбилейный концерт в посвящении определённой дате: юбилею города, предприятия, человека. Сюжет и главный герой – юбиляр. Значение речи юбиляра в структуре юбилейного концерта.

Праздничная атмосфера – в создании драматургии праздничного концерта. Отличительные признаки ее структуры: яркий красочный музыкальный пролог, подбор номеров, рассчитанный на смеховую реакцию, присутствие нескольких эстрадных звёзд (как правило, вокалистов, исполняющих чаще всего известные шлягеры), наличие ярких оригинальных и эстрадно-цирковых номеров, балетно-эстрадных номеров. Для драматургии праздничного концерта характерно использование массовых номеров.

Тема 15. Постановка эстрадных представлений для детей

Возрастные группы детского зрителя. Создание сценария для детей с точным возрастным адресом – профессиональное требование к мастерству эстрадного драматурга. Учет в сценарии специфики детской психологии восприятия.

Интерактивное общение – обязательное условие структуры детского эстрадного концерта. Знакомые герои как обязательный элемент драматургической структуры эстрадного представления для детей. Динамика сюжета. Место и значение музыки в эстрадном представлении для детей. Специфика введение выступлений детских коллективов в сценарий обычного концерта. Мобильность программы эстрадных представлений для детей. Проблема положительного героя в эстрадном представлении для детей.

Заключение

В результате изучения источников, анализа концертных программ и обобщения собственного опыта автора-составителя, в данном УМК «Режиссура эстрады» использованы упражнения и подобраны задания, которые помогут студентам, будущим продюсерам получить профессиональные навыки в постановке эстрадного представления.

Режиссура эстрады подразделяется на режиссуру эстрадного представления и режиссуру эстрадного номера. Несмотря на некоторую автономность, режиссура представления подразумевает анализ художественной структуры номеров с целью их адаптации к конкретному представлению. Режиссура эстрады как искусство мгновенное и реактивное, не терпит законченных форм и требует постоянной переработки внутреннего содержания номеров ради целостности представления.

Основные этапы работы режиссера эстрады над созданием номера: анализ музыкального и литературного текста, разработка драматургии номера, работа с исполнителями, работа над визуальным образом артиста и решением номера представлены для изучения студентами в теории и практике.

Основные этапы процесса создания эстрадного представления: творческий замысел, создание сценария, создание режиссерского плана, отбор номеров, монтаж номеров в эпизоды, монтаж эпизодов в блоки, гармонизация представления также даны для использования в творческой профессиональной деятельности. Режиссерский план обязан отражать структурные элементы представления: экспозицию, завязку, основное развитие действия, кульминацию, развязку, финал. Методы творческого монтажа – рациональный, эмоциональный, событийный – определяют вид эстрадного представления. Видами эстрадных представлений являются: театрализованный или тематический концерт, сборный концерт, сольный концерт, эстрадный спектакль, обозрение, шоу.

Таким образом, в творческой работе режиссера эстрады, выстроилась система технологического процесса постановки эстрадного представления, в котором необходимо вычленить следующие этапы:

1. Отклик на «социальный заказ» общества, сбор и поиск материала;
2. План творческой деятельности. Определение тематической основы будущего сценария, изучение предполагаемой аудитории, постановка педагогических задач;
3. Кристаллизация плана, обрастание содержательным материалом, поиск дополнительных фактов, уточнение событий, явлений, поиск реальных героев и работа с ними и над документами;
4. Творческие импровизации и вариации при отборе художественного материала;
5. Выбор формы, обоснование конфликта, поиск сюжета или сюжетного хода, образной выразительности;
6. Работа над композицией сценария, отбор приемов активизации зрителей, постановка и поиск решения организационных вопросов;
7. Доработка и реализация замысла в одной из форм сценарной записи;
8. Окончательный отбор выразительных и изобразительных средств для воплощения замысла.

Пример оформления сценарного плана

СЦЕНАРНЫЙ ПЛАН
эстрадной программы
«Праздник магии и волшебства»

(Автор С. В. Андреев)

Название программы: Праздник магии и волшебства.

Форма программы: театрализованное представление.

Аудитория: молодежь старше 18 лет.

Место проведения: Молодежный театр эстрады.

Время проведения: 18.00.

Тема: Место волшебства в жизни человека.

Идея: В каждом из нас внутри спрятан ребенок, который верит в чудеса.

Композиционное построение программы

Экспозиция

При входе в Молодежный театр эстрады всех приглашенных встречают два фокусника, одетые в черные фраки, черные мантии, черные цилиндры и белые перчатки. Они приглашают всех пройти в холл и демонстрируют фокусы с исчезновением пригласительных билетов в ладошке, а девушкам дарят цветы, которые появляются у них в руках.

Холл затемнен, включены лишь ультрафиолетовые лампы, свет от которых изменяет цвет одежды пришедших зрителей.

В центре холла размещается голографическая проекция фонтана, вокруг которого ходят животные, летают бабочки, а в воздухе плавают цветы. На стенах висят зеркала с оптическим обманом, которые ничего не отражают. Звучит музыка в стиле нью-эйдж (колонки расположены и включены так, что у присутствующих создается впечатление перемещения звука из одного конца зала в другой). Перед началом представления все голографические животные, бабочки и цветы двигаются в сторону зрительного зала и там растворяются.

Завязка

Эпизод 1 «Чудо из детства»

1.1. Под космическую музыку голос ведущего за сценой возвещает о начале магического вечера.

1.2. В исполнении ребенка звучит песня о детском мире волшебства. Она будет звучать лейтмотивом на протяжении всего вечера.

1.3. Демонстрация номера с воздушными пузырями. Использование специальной воздушной техники для запуска пузырей в зрительный зал.

Основное действие

Эпизод 2 «Мечты юности»

2.1. Голос ведущего возвращает нас в юность. Пластическая композиция на тему «Мальчик мечтает быть невидимым».

2.2. Иллюзион «Прохождение сквозь стены» (актер исчезает со сцены и появляется в зрительном зале).

Эпизод 3 «Мы открываем мир вокруг себя»

3.1. Пластическая композиция на тему: «Новый волшебный мир для подростка».

3.2. Демонстрация номера с иллюзией света.

3.3. Вокальный номер с использованием огня, пиротехники и с участием факиров.

Кульминация

Пластическая композиция «Встреча взрослого человека с образами из детства».

Финал

Воздушная эквилибристика «Полет главного героя». При выходе из зала зрители попадают в голографическую проекцию нескольких радуг.

Пример оформления монтажного листа

МОНТАЖНЫЙ ЛИСТ
театрализованного представления «Я и моя бабушка»

№ п/п	Время	Место	Действие	Звук	Свет	Исполнители	Ответственный	Техническое оснащение
1	11.00-11:30	Фойе перед зрительным залом	Раус-встреча: 1.Приветствие гостей и участников 2. Викторина «Продолжи сказку»	Музыкальная фоно-Грамма «Раус»	Дневной свет	1.Ростовые куклы (Волк, Красная Шапочка, Бабушка) 2.Фея и Паж	А. Иванова	Звуковая аппаратура 1.Маски и костюмы 2.Костюмы, ручки, листки, анкеты-викторины
2	11:30-11:45	Вход в зрительный зал, размещение			Общий свет	Дежурные по рассадке зрителей, 2 чел.	А. Иванова	
3	11:45-12:15	Сцена и зал	1.Выход ведущего 2. Приветствие ведущего 3.Выход курсантов	1.Фонограмма «Фанфары» 3.Фонограмма	1.Зал-затемнение Свет на сцене	1.Ведущий 2.Ведущий	А.Петров (выпускающий режиссер)	Звуковая и световая аппаратура, микрофоны на стойках –бшт., радиомикрофон у ведущего (петличка)

			своих мест 4.Представление конкурсантов	«Выход конкурсантов»		36 пар конкурсантов 4.Ведущий, конкурсанты		
--	--	--	--	----------------------	--	---	--	--

И так далее до окончания представления

Пример оформления световой партитуры

СВЕТОВАЯ ПАРТИТУРА
театрализованного представления «**Я и моя бабушка**»

№ п/п	Фрагмент действия	Включение позиции	Выключение позиции
1	Встреча в фойе	Свет в фойе	
2	Вход в зал зрителей	Общий свет зала	
3	Команда режиссера	Софиты – №1, 4, 6, 9 (скорость-вплывание света – 10 сек) Софиты № 24, 22 (скорость-вплывание света – 10 сек)	Общий свет зала выключить

И так далее до окончания представления

Пример оформления звуковой партитуры

ЗВУКОВАЯ ПАРТИТУРА
эстрадного концерта «1000+1 ночь»

№ п/п	Фрагмент действия	Включение позиции	Выключение позиции
1.	Встреча гостей. Фотосъемка с персонажами и у стендов. Нанесение макияжа в восточном стиле и боди-арт. Дегустация восточных сладостей.	Ф1. Муз. фонограмма Tarkan-Dudu (главная тема)	Ф1 (микшировать громкость)
2.	Танцевальный номер «Harem»	Ф2 Муз. фонограмма Sarah Brightman «Harem»	Ф2
3.	Выход ведущего и героев (Алладина, Хоттабыча, Джина)	Ф1. Муз. фонограмма Tarkan-Dudu (главная тема на рьяно)	Ф1 (микшировать громкость)
4.	Танцевальный номер «Золотой песок»	Ф3. Муз. фонограмма Sting - Desert Rose)	Ф3.
5.	Появление и диалог героев. Подготовка к конкурсу.	Ф1. Муз. фонограмма Tarkan-Dudu (главная тема на рьяно)	Ф1

И так далее до окончания представления

КРАТКИЙ СЛОВАРЬ ТЕАТРАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ

Абстракция (лат. – «отвлечение») – способ художественного мышления и построения образа. Данный способ предполагает отвлечение от второстепенного, несущественного в информации об объекте, акцентирование существенных значимых моментов.

Абсурд (лат. – «бессмыслица», «нелепость»). Направление в искусстве, противоречие сюжетности произведения. Если произведение развивается в определенной последовательности и логике событий: экспозиция, завязка, конфликт, его развитие, кульминация, развязка и финал, то абсурд – это отсутствие логики конфликта.

Авторская речь – слова, которыми автор от своего имени характеризует своих героев, оценивает их поступки, события, обстановку, пейзаж.

Администратор (лат. – «управляю», «заведую») – человек, профессиональная деятельность которого направлена на прокат спектаклей, концертов в театре и на эстраде.

Акт (лат. – «поступок», «действие») – отдельная, крупная, составная часть драматического действия или театрального представления.

Актер (лат. – «действующий», «исполнитель», «декламатор») – тот, кто действует, исполняет роль, становится действующим лицом драматического произведения на сцене театра и в кино. Актер – живая связь между текстом автора, замыслом режиссера и восприятием публики.

Актерский штамп – приемы сценической игры, раз и навсегда зафиксированные актером в своем творчестве. Готовые механические приемы актера, которые входят в привычку и становятся его второй натурой, которая заменяет на подмостках человеческую природу.

Актерское искусство – искусство создания сценических образов; вид исполнительского искусства. Материалом для работы актера над ролью служат собственные природные данные: речь, тело, движения, мимика, наблюдательность, воображение, память т.е. его психофизика. Особенностью актерского ис-

куства является то, что процесс творчества в конечной стадии совершается на глазах у зрителя, в процессе спектакля. Актерское искусство находится в тесной связи с искусством режиссера.

Актуальный (лат. – «существующий», «современный») – важность, значительность для текущего момента, злободневность, современность.

Аллегория (гр. – «иносказание») – принцип художественного осмысления действительности, при котором отвлеченные понятия, идеи, мысли выражаются в конкретных наглядных образах. Например, образ женщины с завязанными глазами и весами в руках – аллегория правосудия. Словесная аллегория в баснях, сказках.

Аллюзия (лат. – «намекать») – прием художественной выразительности, обогащающий художественный образ дополнительными ассоциативными смыслами по сходству или различию путем намека на известное уже произведение искусства. Например, в фильме Ф. Феллини «И корабль плывет» прочитывается аллюзия библейской легенды о Ноевом ковчеге.

Амплуа (фр. – «применение») – характер ролей, исполняемых актером. Тип театральных ролей, соответствующих возрасту, внешности и стилю игры актера. Виды сценического амплуа: комик, трагик, герой-любовник, героиня, комическая старуха, субретка, инженерю, травести, простак и резонер.

Амфитеатр (гр. – «кругом», «с обеих сторон») – сооружение для зрелищ. В современных театрах – ряды кресел, расположенных за партером и выше его.

Анализ (гр. – «разложение», «расчленение») – метод научного исследования, состоящий в расчленении целого явления на составные элементы. В театре анализ представляет собой (действенный анализ) вид экспликации, т.е. характеризуются место и время происходящего события, мотивация физического и словесного действия персонажей. Элементы композиции пьесы (экспозиция, завязка, развитие конфликта, кульминация, развязка, финал). Атмосфера происходящего действия, музыкальная, шумовая и световая партитуры. Анализ включает в себя обоснование выбора темы, проблемы, конфликта, жанра, сверхзадачи и сквозного действия будущего спектакля, а также его актуаль-

ность. Анализ – действенный метод, процесс подготовки осуществления постановки на практике.

Ангажемент (фр. – «договор») – приглашение артиста по договору для выступлений на определенный срок.

Анекдот (гр. – «неизданный») – вымышленный, короткий рассказ о смешном, забавном происшествии.

Анонс (фр. – «объявление») – объявление о предстоящих гастролях, концертах, спектаклях. Предварительная, без подробных указаний афиша.

Ансамбль (фр. – «вместе», «целое», «связность») – стройное единство частей, образующих целое. Художественная согласованность совместного исполнения драматического или другого произведения. Целостность всего спектакля на основе его идеи, режиссерского решения и т.п. Благодаря сохранению ансамбля исполнителей создается единство действия.

Антракт (фр. – «между «акт») – краткий перерыв между актами, действиями спектакля или отделениями концерта.

Антрепренер (фр. – «предприниматель») – частный, театральный предприниматель. Владелец, арендатор, содержатель частного зрелищного предприятия (театра, цирка, киностудии, телевидения и т.д.).

Антреприза (фр. – «предприятие») – зрелищное предприятие, созданное и возглавляемое частным предпринимателем. Держать антрепризу.

Антураж (фр. – «окружение», «окружающие») – среда, обстановка. Антуражем являются не только декорации и выгородки, но и пространство,

Апарте (лат. – «в сторону») – сценические монологи или реплики, произносимые в сторону, для публики, и якобы неслышные партнерам на сцене.

Апофеоз (гр. – «обожествление») – заключительная, торжественная массовая сцена театрального представления или праздничной концертной программы. Пышное завершение какого-либо зрелища.

Артист (фр. – «человек искусства», «художник») – человек, занимающийся публичным исполнением произведений искусства. Талантливый человек, владеющий своим мастерством в совершенстве.

Арьерсцена (фр. – «задняя сцена») – задняя часть сцены, которая является продолжением основной сцены, в современных театрах – равна ей по площади. Создание иллюзии большой глубины пространства. Служит резервным помещением.

Ассистент (лат. – «присутствую») – помощник. В искусстве зрелищ ассистент – это лицо, помогающее режиссеру-постановщику в осуществлении постановки спектакля или представления. Задачи ассистента многообразны. Он должен понимать творческие задачи своего руководителя, проникнуться ими в поисках художественных решений. Он должен также знать законы сцены, проводить репетиции в отсутствие постановщика, быть связующим звеном между режиссером и актерами, техническими службами.

Ассоциация (лат. – «связываю») – способ достижения художественной выразительности, основанной на выявлении связи образов с представлениями, хранящимися в памяти или закрепленными в культурно-историческом опыте.

Атмосфера (гр. – «дыхание», «шар») – окружающие условия, обстановка. В искусстве театра атмосфера – не только обстановка и окружающие условия, это еще и состояние актеров и исполнителей, которые, взаимодействуя друг с другом, создают ансамбль. Атмосфера – это среда, в которой развиваются события. Атмосфера – связующее звено между актером и зрителем. Она является источником вдохновения в творчестве актера и режиссера.

Атрибут (лат. – «необходимый») – признак предмета или явления, принадлежность чего-либо. Полный атрибут могут с успехом заменить его фрагменты, но время действия от этого не пострадает.

Аттракцион (фр. – «притяжение») – номер в цирковой или эстрадной программе, выделяющийся своей эффектностью, вызывающий интерес у публики.

Афиша (фр. – «объявление, прибитое к стене») – вывешиваемое объявление о предстоящем спектакле, концерте, лекции и т.д. Вид рекламы.

Афоризм (гр. – «изречение») – краткое, выразительное изречение, содержащее обобщающее умозаключение. Для афоризма одинаково обязательны и законченность мысли, и отточенность формы.

Бурлеск (ит. – «шутка») – преувеличенное комическое изображение персонажа (в литературном произведении, на сцене.) Жанр комической, шутливо-подражательной поэзии. В искусстве театра, массовых зрелищ бурлеск завоевывает новые позиции. Комическое становится культовым знаком, особенно в новейший исторический период. Творческие возможности бурлеска неограниченны.

Бутафория (ит. – «выбрасывающий вон») – участник спектакля в старом итальянском театре, освобождающий сцену во время представления от уже «отыгравших» предметов, сломанных, забытых. Видимо, после этого ему приходилось чинить и делать новые необходимые вещи. В современном театре – это специально изготовленные предметы сценической обстановки, вещи (декорации, шпаги, ножи, украшения и т.д.), по всем признакам соответствующие настоящим, или имитирующие их. Детали костюмов (пояса, пряжки, шляпы, веера, кольчуги и т.п.), необходимые для сценической игры актера; скульптура. Человек, выполняющий эту работу, бутафор.

Буффонада (ит. – «шутовство», «буфф») – комический, забавный) – сценическое представление, а также актерские приемы, построенные на преувеличенно-комических, шутовских позах. Подчеркнутое внешнее, смешное преувеличение, иногда карикатурное представление персонажей, действий, явлений. Театр-буфф, опера-буфф.

Варьете (фр. – «разнообразие», «смесь») – эстрадный театр, в представлениях которого сочетаются различные жанры искусства: музыка, цирк, танец; эстрадный театр развлекательного характера с эффектным, пышным оформлением.

Видеоклип (лат. – «смотрю», «вижу»; англ. – «стричь», «вырезка из газеты») – разновидность видеофильма. Видеоклип отличают быстрый монтаж, насыщенность электронными спецэффектами, краткость. Часто сопровождается игровым исполнением песни, музыки.

Водевиль (фр. – «голоса города») – один из видов комедии положений с песнями-куплетами и танцами. Небольшая комическая пьеса фарсового характера. Присущи – задорное веселье.

Выгородка – простейшие предметы для работы режиссера в репетиционной комнате. Необходимо иметь чертеж выгородки. Он должен соответствовать замыслу художника и режиссера в построении декораций спектакля. В репетиционном периоде при помощи ширм, столов, стульев, небольших станков могут быть воспроизведены и тронный зал, пещера, изба, лес, трамвай, и т. д.

Грим (фр. – «подкрашивать лицо») – искусство изменения внешнего облика актера при помощи применения парика, нанесения на лицо (иногда и на тело) специальных красок, волосяных либо пластических наклеек в целях придания внешнему облику наибольшего сходства с воплощаемым сценическим образом.

Действие – проявление энергии, деятельности, воздействие, влияние. Развитие событий, составляющих основу сюжета (фабулы). Психофизический процесс, направленный на достижение какой-либо цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами. Основное средство выразительности в актерском и режиссерском искусстве. Само действие раскладывается на три составные части:

1. Ум (мысль – воображение);
2. Чувство (хотение – сверхзадача);
3. Воля (стремление – сквозное действие).

Декорация (фр. «украшение») – живописное, объемное или архитектурное оформление сцены, павильона, съемочной площадки, создающее зрительный образ спектакля, фильма. Художественное оформление места действия на театральной сцене, помогающее раскрытию его идейно-художественного замысла. Значение декорации трудно переоценить. Декорация – одно из важнейших выразительных средств, посредством которого создается атмосфера представления, спектакля. Посредством декорации передается эпоха и время действия.

Драма (гр. – «действие») – один из трех основных родов художественной литературы (наряду с эпосом и лирикой), а также литературное произведение в форме диалогов и монологов (драматургия), предназначенное для исполнения на сцене. Драма в переводе с греческого – совершающееся действие. Основной жанр в драматическом театре. Драма относится одновременно к двум иску-

вам: театру и литературе. Ведущие жанры драмы: трагедия, комедия, трагикомедия.

Драматизм (гр. – «дело», «действие») – напряженность, серьезность действия, свойственная драме, крайняя напряженность конфликта. Насыщенность действия.

Драматургия (гр. – «теория») – искусство сочинения драмы. Пьеса или произведение литературы, переделанное для постановки в театре.

Жанр (фр. – «род») – совокупность таких особенностей произведения, которые определяются эмоциональным отношением художника к объекту изображения. Способ отражения, угол зрения автора на действительность, преломленный в художественном образе. Род произведения, отличающийся особыми, только ему свойственными сюжетными, стилистическими признаками. Определяемая разновидность художественного произведения.

Понятие жанра этим не ограничивается.

Жест (лат. – «движение тела») – телодвижения, особенно движения руками, сопровождающие речь для усиления ее выразительности или заменяющие ее. Язык жеста раскрывает для зрителя характер, душевное состояние, социальное происхождение, образование персонажа. «Театр должен пользоваться только тем движением, которое мгновенно расшифровывается, все остальное излишне» [24].

Застольный период – процесс творческого осознания пьесы через логику совершающихся событий. Поиск действенного начала и реализация его через словесное действие, мысль и образное видение.

Задник (театральный) – большое живописное полотно, которое является фоном для всех других декораций в спектакле. Обозначает горизонт сцены, выполненный по длине и высоте сцены.

Зеркало сцены (окно сцены) – сценическое пространство между порталами сцены по длине, и между просцениумом и арлекином по высоте, т.е. сам квадрат сцены, видимый из зала после авансцены.

Игра драматическая – главный элемент театрального искусства. Состояние актера в предлагаемых обстоятельствах спектакля, представления. Психофизическая реакция актера на обусловленные задачи, поставленные режиссером и оправданные актером. Присутствуют творческие факторы условной игры. Игре свойственны: заразительность, увлеченность, воображение, артистизм.

Идея (гр. – «мысль») – основная, главная мысль; замысел, определяющий содержание произведения. Мысль, намерения, план, отношения. Актер должен иметь свою «индивидуальную идею» (выражение М. Чехова) в работе над ролью.

Имидж (англ. – «образ») – образ, изображение, точное подобие. Определенный образ известной личности, создаваемый средствами массовой информации, литературы, зрителями, самим индивидом.

Имитация (лат. – «подражание», «подделка») – воспроизведение. Имитация и подражание никогда не станут самостоятельным и оригинальным видом творчества, поскольку носят ярко выраженные черты вторичности.

Импровизация (лат. – «непредвиденный», «внезапный») – особый вид творчества. Непредвиденный, внезапный момент исполнения, без предварительной для этого подготовки. В искусстве зрелищ импровизация может иметь место, если она не противоречит концепции художественного замысла. Импровизация – это дар необходимый актеру и режиссеру в работе над спектаклем, представлением.

Интермедия (лат. – «в середине») – небольшая пьеса в основном комедийного характера, исполняемая между действиями драматического спектакля, музыкальной драмы или оперы. В переводе с латинского языка означает «находящийся посреди». В данное время интермедия имеет свой обособленный разговорный жанр эстрады.

Интерпретация (лат. – «толкование», «объяснение») – восприятие и переосмысление произведения искусства, раскрытие образа посредством индивидуального осмысления его содержания. Свое прочтение оригинала. Взгляд на то или иное событие, действие.

Интрига (лат. – «запутывать», «смущать», «сбивать с толку») – тайные действия, направленные против кого-либо, поиски и козни. В искусстве зрелищ интрига – действенный элемент драматургии, без которого невозможно представить движение конфликта. Интрига – необходимый компонент постановки, который обогащает содержание драматического конфликта, раскрывает многообразность характеров, создает предпосылки для творческого восприятия зрителями происходящих событий.

Искусство – специфический род духовно-практического освоения мира, единство созидания, познания, оценка человеческого общения. Высокая степень умения, мастерство в любой сфере деятельности. Художественное творчество в целом – литература, архитектура, живопись, музыка, танец, театр, кино и т.д.

Искусство переживания – создание на сцене органической жизни человека. Направление сценического искусства, которое заключается в создании «жизни человеческого духа» роли и в передачи этой жизни на сцене в художественной форме. Наличие главного процесса – переживания, – позволяющие считать это направление подлинным искусством.

Искусство представления – представление роли, внешняя форма проявления чувств с помощью приученных мышц. Механическое воспроизведение роли. Работа над ролью без нервных затрат и душевных сил. Тем не менее, представление роли, подсказанное процессом подлинного переживания, следует признать творчеством, искусством.

Исполнительское мастерство – совокупность профессиональных приемов, без которых немислима концертная или иная сценическая деятельность.

Катарсис (гр. – «очищение») – термин античной эстетики, обозначающий душевное облегчение, очищение, наступающее у человека после сильных эмоциональных переживаний, вызванных просмотром произведения искусства.

Контекст (лат. – «соединение», «связь») – законченный в смысловом отношении отрывок, часть текста, позволяющая уточнить значение какого-либо слова или фразы.

Контрапункт (лат. – «точка против точки») – режиссерское средство увеличения емкости мизансцены. Объем изображения, многоплановость, богатство оттенков, что в результате способствует завоеванию зрительского доверия. Физическое действие, неожиданное по отношению к произносимому в этот момент тексту можно рассматривать как контрапункт. Например: все ищут утерянный железнодорожный билет, и лишь отъезжающий, отчаявшись, сидит в кресле.

Костюмер (фр. – «наряжать», «одевать») – специалист в театре, цирке, на эстраде по театральным костюмам, который несет ответственность за состояние сценического костюма. Костюмер призван «обслуживать» актеров во время репетиций, концертов, спектаклей.

Лейтмотив (нем. – «ведущий мотив») – основная мысль, неоднократно повторяемая и подчеркиваемая развитием сюжета.

Маска (араб. – «личина») – элемент традиционного театра разных народов. Персонаж народного представления, выражающий определенную черту человеческого характера. Чаще всего используются сюжеты итальянского театра масок дель-арте (Арлекин, Коломбино, Пьеро, Панталоне и т. д.) Маска, как способ выражения актерской игры, присутствует и на современной эстраде.

Метод (гр. – «путь», «способ») – способ познания, исследования явлений природы и общественной жизни. Совокупность принципов, формирование приемов посредством которых осуществляется художественный процесс.

Мим (гр. – «подражание») – комедийный жанр в античном народном театре; короткие импровизационные сценки сатирического, развлекательного содержания. Актер, играющий без слов, только средствами мимики. В современном театре – актер пантомимы (театр без слов).

Мимика (гр. – «подражательный») – подвижные части лица, движение мышц, отражающие переживания, чувства и настроения. Мимическое действие – особый вид сценического сосуществования бессловесного свойства.

Миниатюра (лат. – «киноварь», «сурик») – произведение искусства малых форм. Небольшое сценическое произведение, в котором участвует минимальное число актеров. Миниатюре свойственна яркая, лаконичная форма вы-

ражения. При этом сохраняются все компоненты композиции, причем в обостренной эстрадной форме. Сюда относятся рассказ, пьеса, водевиль, интермедия, скетч. Как правило, миниатюры составляют репертуар театров миниатюр.

Монолог (гр. – «один и слово») – развернутое высказывание одного лица; речь действующего лица, обращенная к самому себе или к зрителям. Речь наедине с самим собой.

Монтаж (фр. – «сборка») – подбор отдельных сцен и эпизодов постановки с целью достижения художественного смыслового целого. Художественный метод формирования композиции произведения, важнейшим принципом которого является отбор звукового и видеоряда, для формирования темпо-ритма действия. Система смысловых соотношений между сценами и эпизодами, а также формы и содержания. Условность времени, пространства действия и условность конфликта – это ряд монтажного мышления.

Мотивация (фр. – «приводить доводы») – обоснованность поступков и действий (театр).

Номер (лат. – «число») – в эстрадном концерте и цирковом представлении отдельное, законченное выступление одного или нескольких артистов. Термин «номер» возник в конце XVIII в. при зарождении стационарного цирка и первоначально означал порядок актерских выходов.

Образ – обобщенное представление действительности в чувственно-конкретной форме. Система иносказаний, посредством которых качества изображаемого в искусстве жизненного явления, события или объекта художественного внимания обогащаются, обретают новые краски и новые признаки, незамеченные другими. Образ возникает в результате олицетворения и одушевления неживых предметов или явлений и придания им человеческих свойств характера, поведения, поступков. Образная структура полностью зависит от индивидуальности исполнителя, его жизненного опыта, наблюдательности, образования, воображения и фантазии. Образ рождается в результате возникновения ассоциаций по поводу увиденных в жизни картин, прочитанной литературы и в

процессе работы над пьесой. Работа над образом – основная задача актера и режиссера в процессе постановки спектакля и в работе над ролью.

Общение – проявление нашего отношения к объекту. Общение – это действие двухстороннее. Общение может быть: 1. Словесное; 2. Физическое; 3. Энергетическое («разговор глаз»). Общение может быть с партнером, без него, с самим собой, предметом и т.д. Общение – это активное взаимодействие партнеров, в котором участвуют как физическая, так и духовная природа актера.

Основной конфликт – взаимоотношения между главными персонажами постановки, отличающиеся особым напряжением и драматизмом от зарождения противоборства до его логического завершения и обобщения.

Отстранение (Б. Брехт) – прием установления дистанции по отношению к изображаемой действительности, приводящий к тому, что знакомое явление предстает как впервые увиденное, странное, необычное. Остро и преувеличенно подчеркнутая театральность. Новизна восприятия. Образ больше критикуется, чем имитируется. Художественные приемы разрушают иллюзию. Откровенная демонстрация театральных приемов и условностей, подчеркивающая их искусственность. Необычность будничности достигается у Брехта политизированным восприятием реальности, а у Вахтангова – утонченным эстетическим чувством.

Оценка (актерская) – психологическое состояние актера в период переживания и действия партнера, вслед за которым должна возникнуть реакция, соответствующая этому действию. Это реакция (видеть и слышать) на психологическое состояние партнера, новые предлагаемые обстоятельства, события и факты. Как правило, оценка возникает в период паузы действий одного из актеров. Пауза является показателем не только оценки происходящего, но и мастерства актера. Природа оценки родственна тому состоянию души, которое называют «удивляться». Но этим словом называют лишь сильные степени оценки, то есть длительные, затрудненные в восприятии того или иного события.

Пантомима (гр. – «воспроизводящий подражанием») – древнейший вид сценического искусства, включающий в себя беззвучные средства создания художественного образа через пластику, жесты, мимику.

Пародия (гр. – «песнь наизнанку») – особый жанр в литературе, театре и на эстраде, являющий собой имитацию манер, стиля, жанра или стереотипа речи, направлений игры и поведения, основным методом которого является подражание известным людям искусства, политики, общественной жизни.

Партер (фр. – «на земле») – места в зрительном зале, расположенные ниже сцены или на уровне ее.

Патетический (гр. – «страстный») – взволнованный, полный чувств, пафоса. Патетика является составной частью патриотических сцен, конфликтных ситуации.

Пафос (гр. – «чувство», «страсть») – страстное воодушевление, подъем.

Предлагаемые обстоятельства (К. С. Станиславский) – это фабула, эпоха, место и время действия, события, факты, обстановка, взаимоотношения, явления, а также условия жизни, наше актерское и режиссерское понимание пьесы; мизансцены, постановка, декорации и костюмы художника, бутафория, освещение, шумы и звуки – все то, что предлагается актеру и режиссеру принять во внимание при их творчестве. Чем больше предлагаемых обстоятельств, тем ярче выражены тема, проблема, конфликт спектакля. К предлагаемым обстоятельствам приковано внимание зрителей, иначе само понятие «зрелище» теряет свое назначение.

Представление – наглядная демонстрация художественно-образного моделирования межчеловеческих отношений. Представление может быть театральным (утренник, спектакль), официальным (выставка, презентация) и т.д.

Публичное одиночество (выражение К. С. Станиславского) – произвольное внимание. Увлечение тем, что есть и событиями, происходящими на сцене, не отвлекаясь на зрителя. Творческий круг, в котором актер сосредоточивает все свое внимание на выполняемом действии или партнере.

Рампа (фр. – «склон», «покатое место») – низкий барьер вдоль авансцены, закрывающий от зрителя осветительные приборы, направленные на сцену. Тем же словом в театре называют осветительную аппаратуру на полу сцены, служащая для освящения передней части сцены снизу. Широко применяется в переносном значении как сцена, театр. («Огни рамп»). В современном театре в последние годы рампа не используется для постановки спектаклей и представлений.

Рапид (фр. – «быстрый») – вид сценического действия, выраженный замедленными движениями актеров. Выражение «двигаться в рапиде».

Ревю (фр. – «обозрение») – эстрадное представление, состоящее из ряда отдельных сцен, эпизодов и номеров, объединенных общим сюжетом. То же, что обозрение.

Реквизит (лат. – «потребность») – все предметы, которые находятся во время спектакля на сцене (картины, часы, вазы, книги, посуда, карандаш, ружье, шпага и т.п.), то есть предметы быта (бутафория), используемые в спектакле (представлении) актерами.

Репетиция (лат. – «повторение») – подготовка и пробное исполнение будущего спектакля при помощи актеров и вспомогательных служб. Подготовка номера и исполнение на сцене. Учебно-воспитательный процесс, направленный на выработку профессиональных навыков работы на сцене под руководством режиссера. Сценическое действие – многократное повторение текста, движений и жестов.

Реплика (лат. – «опять», «еще прикладываю») – краткое замечание, возражение, ответ. Текст, заключающий в себе слова одного из персонажей. Краткое высказывание актера, обычно произносимое в ответ на слова партнера. Последние слова актера, вслед за которыми другой актер произносит свои, следующие по ходу пьесы. Выражение – «подавать реплику».

Реприза (фр. – «возобновление») – короткий шуточный номер в исполнении клоунов цирка или артистов эстрады. Словесный или пантомимический.

Сатира (лат. – «мешанина») – одна из форм комического, содержащая резкое обличение, осмеяние отрицательных явлений действительности. Важное значение сатиры - актуальность и злободневность.

Сверхзадача (выражение К. С. Станиславского) – основная, главная, всеобъемлющая цель, притягивающая к себе все без исключения события, задачи, действия, вызывающая творческое стремление двигателей психической жизни. Это то, ради чего я, как режиссер, ставлю спектакль, что хочу изменить в сознании зрителя, какие чувства и мысли хочу вызвать в нем. Индивидуальная идея режиссера и актера.

Скетч (англ. – «набросок») – короткая сцена, в которой разыгрывается, как правило, комическая ситуация с участием двух-трех актеров без глубоких характеристик персонажей и сложной интриги. Театральное представление шуточного или сатирического характера, построенное на неожиданных, забавных ситуациях.

Софиты – специальная световая аппаратура, помещенная над сценой и скрытая падугами.

Спектакль (лат. – «зрелище») – театральная постановка в ограниченном сценой пространстве. Пьеса, поставленная режиссером и сыгранная актерами. Спектакль состоит из одного или нескольких актов, действий, частей, прерываемых антрактом. Иногда это слово употребляется для обозначения смешного, занятного зрелища.

Стилизация (фр. – «стиль», «палочка для письма») – использование в творческой деятельности уже встречавшихся в истории мирового искусства художественных форм, приемов, стилевых черт в новом содержательном контексте для достижения определенных идеологических и эстетических целей.

Сценарий (лат. – «сцена») – литературно-драматургическое произведение, предназначенное для постановки театрализованного представления. Включает **детальное** описание действия с текстом речей персонажей. План, сюжетная схема пьесы, оперы, балета. Композиционное построение театрализованного представления.

Сценография (гр. – «сцена» и «пишу») – организация театрального пространства, среды, в которой существует спектакль. Искусство создания зрительного образа спектакля посредством декораций, костюмов, света, постановочной техники и т.п. Художественное оформление спектакля. Его образ, объединяющий драматургию, воплощающий замысел режиссера и художника, игру актеров. Оформление зрительного зала, фойе в зависимости от решения и замысла спектакля или представления.

Театрализация – сценическая интерпретация драматического произведения, в котором актеры разыгрывают сюжет непосредственно здесь и сейчас. Приспособление чего-либо для театра, придание чему-либо театральных свойств.

Типаж (гр. – «особенность») – обобщенный образ, отражающий поведенческую манеру определенной группы людей. Внешнее и внутреннее представление о чем-либо. Например: типаж маньяка, развратника и т. д.

Трюк (фр. – «прием», «проделка») – ловкий, эффектный прием, ловкая проделка, ухищрение, искусный сложный маневр, рассчитанный на поражение эмоционального внимания зрителей.

Феерия (фр. – «волшебница») – театральное или цирковое представление, большей частью с фантастическим сюжетом, эффектной постановкой, роскошными декорациями и костюмами, множеством сценических эффектов. Волшебное, сказочное зрелище.

Фонограмма (гр. – «запись звука» (музыки, голоса, шума и т.д.), сделанная на магнитофонной пленке, диске для работы над спектаклем, представлением, выступлением на эстраде. Фонограмма бывает «плюс» или «минус» (с голосом или без него).

Характер (гр. – «отличительная черта», «признак») – своеобразная особенность человека, вещи, явления. Индивидуальный склад личности человека, проявляющийся в особенностях поведения и отношения (установок) к окружающей действительности.

Хеппенинг (англ. – «случающееся», «происходящее») – направление в авангардистском искусстве. Искусство своеобразных микроспектаклей, сочетающих элементы театра абсурда, музыки, живописи и вовлекающих в импровизационное действие зрителей. Шок, используемый для реанимации природы, подсознания и души. При этом основные средства воздействия – световые вспышки, звуковые удары, непристойности, эпатаж. Стремление любым путем вовлечь зрителя в действие, сделать зрителя соучастником, разбудить скрытые силы подсознания, пусть даже самые примитивные и низменные. С публикой может произойти все, что угодно, она находится под воздействием постоянной агрессии.

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

ЛИТЕРАТУРА

Основная

1. Станиславский, К. С. Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1983. – 610 с.
2. Станиславский, К. С. Собр. соч. : В 6 т. / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1957. – Т. 4. – 376 с.
3. Попов, А. Д. Творческое наследие : В 3 т. / А. Д. Попов ; ред. кол. : Ю. С. Калашников (ответ. ред.), М. И. Кнебель, К. Н. Кириленко, Н. Г. Литвиненко [и др.] ; ред. В. В. Фролов. – М. : ВТО, 1979. – Т. 1. Воспоминания и размышления о театре. Художественная целостность спектакля. – 519 с.
4. Номер – основа эстрады [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://lektsii.org/11-47912.html> – Дата доступа: 12.01.2022.
5. Товстоногов, Г. А. Зеркало сцены : в 2 т. [Электронный ресурс] / Г. А. Товстоногов. – Режим доступа: https://nashaucheba.ru/v15607/товстоногов_г.а._зеркало_сцены_в_2_томах – Дата доступа: 12.01.2022.
6. Каган, М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства / М. С. Каган. – Ч. I-III. – Л. : Искусство, 1972. – 440 с.
7. Жанры эстрадного искусства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://studwood.net/875903/kulturologiya/zhanry_estradnogo_iskusstva – Дата доступа: 24.11.2021.
8. Ардов, В. Синтетический эстрадный номер [Электронный ресурс] / В. Ардов. – Режим доступа: <https://lektsii.org/11-47916.html> – Дата доступа: 12.01.2022.
9. Классификация концертного творчества [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://mylektsii.su/4-33763.html> – Дата доступа: 18.01.2022.

10. Эстрадные жанры. Песня на эстраде [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ruscircus.ru/ganr/estrada3.shtml> – Дата доступа: 04.12.2021.
11. Оригинальные и эстрадно-цирковые (спортивно-цирковые) жанры [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://infopedia.su/1x1899.html> – Дата доступа: 10.11.2021.
12. Богданов, И. А. Драматургия эстрадного представления : учеб. [Электронный ресурс] / И. А. Богданов, И. А. Виноградский. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербургской госуд. академии театрального иск-ва, 2009. – 424 с. – Режим доступа: <https://textarchive.ru/c-2676022-pall.html> – Дата доступа: 21.11.2021.
13. Санкт-петербургская государственная драматургия эстрадного представления искусства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://textarchive.ru/c-2676022-p12.html> <https://textarchive.ru/c-2676022-pall.html> – Дата доступа: 21.11.2021.
14. Вторая драматургия номера [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://mybiblioteka.su/2-91818.html> – Дата доступа: 21.11.2021.
15. Структурные элементы драматургии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberpedia.su/8x1ee.html> – Дата доступа: 21.11.2021.
16. Волькенштейн, В. М. Драматургия / В. М. Волькенштейн. – М. : Сов. писатель, 1979. – 439 с.
17. Богданов, И. А. Постановка эстрадного номера / И. А. Богданов. – СПб. : Чистый лист, 2004. – 319 с.
18. Шароев, И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений : учеб. пособие для вузов культуры и искусств / И. Г. Шароев. – М. : Просвещение, 1986. – 463 с.
19. Шубина, И. Б. Драматургия и режиссура зрелища: игра, сопровождающая жизнь : учеб.-метод. пособие / И. Б. Шубина. – Ростов на/Д. : Феникс, 2006. – 288 с.
20. Аль, Д. Н. Основы драматургии : учеб. пособие / Д. Н. Аль. – СПб. : СПбГУКИ, 2004. – 280 с.

21. Козинцев, Г. О. О комическом, эксцентрическом и гротесковом искусстве : Собр. соч. : В 5 т. / Г. О. Козинцев. – Т. 3 «Наш современник Вильям Шекспир». – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Л. : Искусство, 1982–1986. – 350 с.

22. Гальперина, Т. И. Режиссура культурно-досуговых программ в работе менеджера туристической анимации : учеб.-практ. пособие / Т. И. Гальперина. – М. : Сов. спорт, 2008. – 292 с.

23. Анашкина, Н. А. Режиссура телевизионной рекламы : учеб. пособие [Электронный ресурс] / Н. А. Анашкина. – М. : ЮНИТИ-Дана, 2017. – 208 с. – Режим доступа: <https://books.google.by/books?id=NApoEAAAQBAJ&pg=PA12&lpg=PA12&dq> – Дата доступа: 17.01.2022.

24. Мейерхольд, В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / В. Э. Мейерхольд. – М. : Искусство, 1968. – Ч. 2. – 286 с.

Дополнительная

1. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель. – М. : Искусство, 1961. – 220 с.

2. Гальперина, Т. И. Режиссура культурно-досуговых программ в работе менеджера туристической анимации : учеб.-практ. пособие / Т. И. Гальперина. – М. : Сов. спорт, 2008. – 292 с.

3. Генкин, Д. М. Сценарное мастерство культпросветработника / Д. М. Генкин, А. А. Конович. – М. : Сов. Россия, 1984. – 136 с.

4. Горюнова, И. Э. Режиссура массовых театрализованных зрелищ и музыкальных представлений / И. Э. Горюнова. – СПб. : Композитор, 2009. – 204 с.

5. Гуд, П. А. Тэхналогія стварэння свята : вучэб. дапам. / П. А. Гуд. – 2-е выд., стэрэатып. – Мінск : Бел. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2008. – 224 с.

6. Жарков, А. Д. Культурно-досуговая деятельность : учеб. пособие / А. Д. Жарков, В. М. Чижиков. – М. : МГУКИ, 1998. – 461 с.

7. Козловская, Л. И. Культурно-досуговые программы в структуре социокультурной деятельности / Л. И. Козловская // Социальная педагогика. Про-

блемы инкультурации личности. – Минск : Четыре четверти, 2007. – С. 43–51.

8. Марков, О. И. Сценарная культура режиссера театрализованных представлений и праздников : учеб. пособие / О. И. Марков. – Киев : КГУКИ, 2004. – 408 с.

9. Марков, О. И. Сценарно-режиссерские основы художественно-педагогической деятельности клуба / О. И. Марков. – М. : Просвещение, 1988. – 158 с.

10. Митта, А. Кино между адом и раем / А. Митта. – М. : Эксмо-Пресс, 2002. – 475 с.

11. Розовский, М. Режиссура зрелища / М. Розовский. – М. : Сов. Россия, 1973. – 260 с.

12. Семикова, Е. В. Вокальный жанр в теории современного эстрадного искусства / Е. В. Семикова // Питанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору НАН Беларусі ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2010. – Вып. 8. – С. 228–235.

13. Семикова, Е. В. Драматургия вокально-эстрадного номера / Е. В. Семикова // Вести Института современных знаний. – 2011. – № 1. – С. 17 – 22.

14. Семікава, А. В. Вакальнае эстраднае мастацтва Беларусі: этапы станаўлення і развіцця ў XX стагоддзі / А. В. Семікава // Весці Нац. акад. Навук Беларусі. Сер.гуманітар. навук. – 2011. – № 2. – С. 74 – 83.

15. Семікава, А. В. Музычнае жыццё Беларусі канца XIX – пачатку XX стагоддзяў : ля вытокаў жанраў вакальнай эстрады / Е. В. Семикова // Роднае слова. – 2011. – № 3. – С. 97–102.

16. Тихомиров, Д. В. Беседы о режиссуре театрализованных представлений / Д. В. Тихомиров. – М. : Сов. Россия, 1977. – 128 с.

17. Туманов, И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта / И. М. Туманов. – Л. : Искусство, 1974. – 132 с.

18. Черняк, Ю. М. Режиссура праздников и зрелищ / Ю. М. Черняк. – Минск : ТетраСистемс, 2004. – 224 с.

19. Чечетин, А. Н. Основы драматургии : учеб. пособие для вузов культуры и искусств / А. Н. Чечетин. – М. : МГУКИ, 2004. – 148 с.
20. Эйзенштейн, С. М. Избранные произведения : В 6 т. / С. М. Эйзенштейн. – М. : Искусство, 1968. – Т. 5. – 480 с.
21. Эфрос, А. Профессия: режиссер / А. Эфрос. – М. : Искусство, 1979. – 132 с.
22. Яхонтов, В. Н. Театр одного актера / В. Н. Яхонтов. – М. : Искусство, 1958. – 164 с.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	8
2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	89
3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	145
4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	148
Заключение	165
Приложения	167
Краткий словарь театральных терминов	173
Литература	190

Учебное электронное издание

Составитель
Семикова Елена Викторовна

РЕЖИССУРА ЭСТРАДЫ

*Электронный учебно-методический комплекс
для студентов специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады
(по направлениям), направление специальности
1-17 03 01-06 Искусство эстрады (продюсерство)*

[Электронный ресурс]

Редактор *Е. Д. Нежинец*
Технический редактор *Ю. В. Хадьков*

Подписано в печать 29.04.2022.
Гарнитура Times Roman. Объем 1,3 Мб

Частное учреждение образования
«Институт современных знаний имени А. М. Широкова»
Свидетельство о регистрации издателя №1/29 от 19.08.2013
220114, г. Минск, ул. Филимонова, 69.

ISBN 978-985-547-395-5



9 789855 473955