


Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет художественной культуры
кафедра режиссуры

СОГЛАСОВАНО


Заведующий кафедрой


Н.В. Петухова

«21» июня 2022 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета


Е.В. Пагоцкая

«21» июня 2022 г.

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНЫМ ДИСЦИПЛИНАМ
«ОСНОВЫ РЕЖИССЁРСКОЙ КОМПОЗИЦИИ»
И «МЕТОДЫ И ПРИЁМЫ РЕЖИССУРЫ ЭСТРАДЫ»**

Модуля «Режиссерская композиция»

Для специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям)
направлению специальности 1-17 03 01-04 Искусство эстрады (режиссура)

Составители:

Ю.Д. Персидская, проректор по воспитательной работе

Ю.Г. Николаева, старший преподаватель кафедры режиссуры

Рассмотрено и утверждено

на заседании Совета университета 21.06.2022 г.

протокол №12

Составители:

Персидская Юлия Дмитриевна, проректор по воспитательной работе Белорусского государственного университета культуры и искусств, доцент кафедры режиссуры, кандидат искусствоведения;

Николаева Юлия Геннадьевна, старший преподаватель кафедры режиссуры Белорусского государственного университета культуры и искусств.

Рецензенты:

В.А. Трепенко, директор дирекции канала "Культура" Белорусского радио Белтелерадиокомпания, кандидат искусствоведения;

И.А. Алексина, заведующий кафедрой театрального творчества учреждения образования "Белорусский государственный университет культуры и искусств", кандидат искусствоведения, доцент;

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:
кафедрой режиссуры (протокол от 09.05.2022 г. №10)
Советом факультета художественной культуры
(протокол от 15.06. 2022 г. № 12)

СОДЕРЖАНИЕ

1. Пояснительная записка

2. Теоретический раздел

2.1 Конспекты лекций по дисциплине «Основы режиссёрской композиции»

2.2 Конспекты лекций по дисциплине «Методы и приёмы режиссуры эстрады»

3. Практический раздел

3.1 Практические задания по дисциплине «Основы режиссёрской композиции»

3.2 Практические задания по дисциплине «Методы и приёмы режиссуры эстрады»

3.3 Практические задания для режиссёрской разминки по дисциплинам «Основы режиссёрской композиции» и «Методы и приёмы режиссуры эстрады»

3.4 Тематика индивидуальных занятий по дисциплинам «Основы режиссёрской композиции» и «Режиссёрская композиция зрелища»

4. Раздел контроля знаний

4.1 Вопросы для зачёта по дисциплине «Основы режиссёрской композиции»

4.2 Вопросы для экзамена по дисциплине «Методы и приёмы режиссуры»

4.3 Перечень практических заданий для экзамена по дисциплине «Методы и приёмы режиссуры эстрады»

5. Вспомогательный раздел

5.1 Учебная программа по дисциплине «Основы режиссёрской композиции»

5.2 Учебная программа по дисциплине «Методы и приёмы режиссуры эстрады»

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Дисциплины «Основы режиссёрской композиции» и «Методы и приёмы режиссуры эстрады» для студентов кафедры режиссуры представляют собой теоретические основы построения режиссёрских композиций спектакля, ревю, концерта, праздника, обряда, игровой программы и т.д., раскрывают методики создания замысла, постановки и организации разнообразных зрелищных форм.

Данные дисциплины продолжают раскрывать материал основных дисциплин, необходимых для обучения режиссера эстрады. Многие в эстрадном представлении, празднике взято от искусства театра, цирка, праздника, театрализованного представления. Стремление к яркому, содержательному зрелищу – умному, глубокому, талантливому, не замыкающемуся только в узких рамках развлекательности, а преследующему и воспитательные цели – и должно определять обучение будущих режиссеров эстрады. В данных дисциплинах предполагается дать теоретические основы особенностей режиссуры эстрады на основе специфической методологии по освоению принципов и приемов театрализации.

Цель данных дисциплин состоит в формировании у студентов научных и методологических знаний об эстрадной индустрии, обучении и воспитании профессионала, специализирующегося на постановках эстрадных представлений в современной социокультурной деятельности. Необходимо дать студентам представление о принципах построения эстрадных, театральных, цирковых и праздничных форм, современных тенденциях праздничной культуры, о современных технологиях режиссуры театрализованных представлений и праздников, сформировать интерес к научно-методической и исследовательской деятельности в этой области.

Задачи курсов:

- изучение развития традиционных и новых видов и форм художественных зрелищ, особенностей режиссерской работы над современными праздничными мероприятиями, современных технологий, поиск новых решений творческих задач;
- развитие навыков сбора и анализа теоретического материала, использования теории современной режиссуры в постановочных работах по модулю «Режиссура эстрадного зрелища», а также в период прохождения производственной практики и подготовки выпускной квалификационной работы;
- овладение студентами искусством режиссера эстрады в разработке различных форм зрелища: театрализованного концерта, конкурсно - игровой программы, шоу, современного ритуала и обряда, спортивно-художественного представления, праздника под открытым небом и т.п.
- получить базовые знания профессии «режиссер эстрады»;
- помочь усвоить теоретические основы создания документальных и поэтических композиций;
- ознакомить студента с историей профессии;

- освоить основы методики работы режиссера с исполнителями, массами участников, зрителями;
- научиться анализировать жизненный документальный материал и создавать на данной основе художественное зрелище;
- проявить организационные способности в практической реализации замысла;
- в педагогическом плане необходимо решить задачу наиболее полного выявления и развития художественной индивидуальности каждого студента.

Место дисциплины в структуре подготовки выпускников

Дисциплины «Основы режиссёрской композиции» и «Методы и приёмы режиссуры эстрады» относятся к блоку специальных дисциплин, изучаемых студентами для специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям), направлению специальности 1-17 03 01-04 Искусство эстрады (режиссура). Данные дисциплины тесным образом связаны с такими дисциплинами как «Режиссура эстрадного номера», «Режиссура эстрадной композиции». Такое соседство предметов в программе 1 - 4 семестров позволяет студентам глубже освоить теоретические и практические аспекты режиссерского мастерства. Изучение дисциплины заканчивается зачётом и экзаменом, которые позволяют студенту показать уровень освоения теоретических знаний.

Студент должен знать:

- теорию режиссуры эстрады, театрализованных представлений и массовых праздников;
- особенности творчества выдающихся представителей профессии в XX веке;
- природу специфического конфликта; приемы анализа документального и жизненного материалов при отборе для сценарной основы;
- теорию «монтажа аттракционов», включая труды кинорежиссера С. Эйзенштейна;
- методику и технологию постановки эстрадных представлений.

Студент должен уметь:

- в яркой художественной форме создать оригинальный режиссерский замысел будущей постановки;
- написать сценарную основу представления;
- разработать режиссерский постановочный план, объяснить исполнителям и участникам собственный замысел;
- реализовать замысел на основе выбранного материала или «социального заказа»;
- применять полученные знания, навыки и умения в методологии художественно-педагогической и научно-методической деятельности.

Студент должен владеть:

- профессиональной терминологией и методиками;

-креативными методами для создания уникальных и оригинальных программ и проектов;

-знаниями о новейших технологиях, применяемых в постановочной деятельности (объемный звук, динамический свет, компьютерная графика, видео телевизионные системы, художественная пиротехника и т.д.).

Студент должен обладать:

-знанием особенностей произведений драматургии, музыки, литературы, изобразительного искусства и т.п.;

-смелостью и решительностью в утверждении своих творческих решений замыслов;

-педагогическими и организаторскими способностями;

-коммуникативными приемами в работе с индивидуальными исполнителями и в руководстве массовым зрителем.

Особенности структурирования и подачи материала.

Дисциплины «Основы режиссёрской композиции» и «Методы и приёмы режиссуры эстрады» предусматривают проведение большого количества как теоретических, так и практических занятий, в ходе которых большое внимание уделяется теории и практике драматургической и постановочной работы. Для достижения большей эффективности освоения студентами знаний основ режиссуры эстрады курс носит исключительно теоретико-практический характер.

Проведение контрольных практических занятий строится на закреплении результатов самостоятельной работы студентов с заданиями упражнениями, предложенными педагогом в индивидуальном порядке. Такие занятия должны проводиться интерактивно, и могут иметь форму дискуссий, диспута, круглого стола, турнира и т.д., что позволяет студентам не только продемонстрировать своё наработанное мастерство и высказать свою точку зрения по рассматриваемой проблеме, но и научиться отстаивать ее в процессе обсуждения.

В качестве технических средств обучения по данной дисциплине должны использоваться видеоматериалы лучших образцов эстрадной режиссуры.

Применение активных форм и методов проведения занятий.

При проведении систематических занятий, наряду с традиционными формами обучения, применяются активные формы и методы обучения студентов, которые направлены на самостоятельное овладение студентами знаниями и умениями в процессе активной познавательной и практической деятельности.

Проведение контрольных практических занятий строится на закреплении результатов самостоятельной работы студентов с рекомендованной литературой и видео-материалами. Занятия проводятся с учетом активных форм и методов обучения, и могут иметь форму дискуссий, диспута,

круглого стола, турнира и т.д., что позволяет студентам не только высказать свою точку зрения по рассматриваемой проблеме, но и научиться отстаивать ее в процессе обсуждения.

Для обеспечения эффективности учебного процесса рекомендуется использование в курсе упражнений и творческо-поисковых задач, ролевых игр, проведение диспутов и дискуссий, что предполагает стимулирование у студентов сознание новизны и постоянного усложнения действий в языковом, коммуникативном, нравственно-культурном и интеллектуальном плане. Это обеспечит устойчивый интерес у студентов, способность аргументации полученных знаний.

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1 Конспекты лекций по дисциплине «Основы режиссёрской композиции»

Лекция 1. Введение

Композиция – это тот приём, та конструкция, то сооружение, которое помогает перевести язык творчества на язык восприятия. Художественная композиция – это конструкция из неких элементов, соединённых режиссёром между собой в отношениях, не существовавших ранее, в результате чего появляется новое уникальное художественное качество. Композиция существует для подачи смысла. Однако, не так всё просто. Когда Пикассо спросили, в искусстве важнее – «что» или «как», он, не задумываясь, ответил: в искусстве важнее всего – «кто»! Поэтому композиция, прежде всего, отпечаток личности художника, отпечаток его предпочтений, его приоритетов, его мировоззрения и мироощущения, его ума и бездумности, его славы и бесславия, его умений и беспомощности. Композиция - это весь художник, а потом уже «подача смысла».

В искусстве важнее всего то, чтобы суметь соприкоснуться с внутренней жизнью собственного существа. Причём, сделать это надо непосредственно, напрямую, не прибегая к чему-то внешнему или привнесённому. Поэтому искусство отбрасывает всё, что хоть немного напоминает внешний авторитет, и безгранично доверяет всему, что составляет внутреннюю жизнь человека. Единственный авторитет в искусстве – это наша внутренняя природа. В творчестве истина – это сам художник, его мир, его воззрения, его ощущения, желания и стремления. Чувства, наконец, которые, собственно, и составляют суть любого искусства. Этим искусство отличается от науки. Наука – это апелляция к разуму, искусство – к чувству. Нам интересно, что чувствует художник, что его, волнует и беспокоит. Знание - только сила. Истина – это ещё и всё остальное.

Художник в отличие от других профессионалов мыслит образами, метафорами, символами, другими словами - художественными формами. И в этом коренное отличие его способа мышления. Поэтому так неправомерен вопрос, задаваемый художнику - что вы хотели этим сказать? Ни один художник не в состоянии вразумительно удовлетворить подобный интерес с пристрастием... Смысл творения гораздо шире его толкования и выражается только на языке художественных форм. Нет взгляда более правильного для нас, чем наш собственный, нет мнения более любимого нами, чем наше личное, и это справедливо. Особенно, когда речь идёт о профессии режиссёра. Этой профессии нет, если мы не верим себе, и не любим своего мнения. Смысл профессии гораздо шире простого процесса освоения профессиональных приёмов. Перефразируя великого писателя, позволим себе воскликнуть: “велик и могуч профессиональный язык.” Язык образов и метафор, символов и афоризмов, язык, на котором тебя поймут в любой точке земного шара. Во всём многообразии режиссёрских проблем главная –

это построение композиции. Все остальные подчинены этому главному делу, которое осуществляет автор-режиссёр. Однако решение этой главной проблемы осуществляется путём разрешения различных профессионально-технологических задач, решение которых приводит его к конечной цели творческого процесса. Если рассматривать этот процесс глобально, то режиссер, прежде всего, должен:

- проанализировать обстоятельства, в которых будет разворачиваться композиция, чтобы определить параметры, которые будут влиять на процесс её построения;

- разработать замысел, то есть, с учётом главной функции постановки определить своё художественно-эмоциональное отношение к данному факту;

- отобрать элементы композиции, которые, как вам кажется, наиболее точно соответствуют вашему замыслу;

- построить из них композицию, другими словами, найти наиболее оптимальную художественную форму для выражения вашего замысла.

- разработать организационный план реализации своего замысла, то есть, определить наиболее рациональные пути построения композиционной художественной формы.

Перефразируя Ницше можно сказать, что «композиция – это лишь тоненькая яблочная кожура над раскалённым хаосом». Всё что вне композиции - хаос, всё, что внутри - строгая упорядоченность, обусловленная, прежде всего, жизненной концепцией режиссёра. Обусловленная, но пока ещё не рожденная. Композиция рождается тогда, когда эта «концепция» сталкивается с реальностью. Причудливые нагромождения, сталкиваясь, застывают в причудливых формах, а ровный регламент упорядочивает их как во времени, так и в пространстве. И упаси боже, попытаться искусственным путём заглазить причудливые формы, искусственным путём подогнать их друг к другу, или пустить процесс сложения этой застывшей лавы на самотёк. В первом случае мы получим строго геометрическое нагромождение полированной бессмысленности, а во втором - мёртвое сооружение застывшего хаоса. Вывод прост – баланс усилий и учёт обстоятельств. Другого пути нет.

Отдельный элемент сам по себе в своей единичности не существенен для всей композиции, и с лёгкостью может быть заменён другим однородным или подобным элементом. Существенным в композиции выступают те отношения, в которые элементы вступают в системе. Отсюда главный принцип построения композиции: «примат отношений над элементами в системе». Но установление отношений между элементами начинается с определения главной композиционной интегрирующей доминанты, которая, собственно говоря, и определяет критерии отбора, как элементов, так и связей между ними. Не вдаваясь пока в технологические подробности, отметим, что доминанта легко обнаруживается нами среди уже известных нам уровней действенной структуры. Таким образом, устанавливается область доминантного определения:

- композиция – носитель культурной информации,
- композиция – средство выражения ценностных ориентаций,
- композиция – эвристический инструмент,
- композиция, как средство коммуникации,
- эстетическая функция композиции.

Ко всему сказанному хочется добавить, что исходным в творчестве режиссера являются закономерности композиционного формообразования, основанные на цельности его образного мышления и его способности соединять воедино и регулировать взаимоотношения между отдельными композиционными составляющими. И тогда на место хаоса художественных форм приходит упорядоченная система в виде режиссёрской композиции.

Красной нитью через весь опыт режиссуры проходит мысль, что режиссер выступает, прежде всего, в роли интегратора, координатора и организатора усилий разнородных специалистов, совокупный труд которых способен породить новую гармонически организованную композиционную структуру. Таким образом, компановка, соединение частей, существовавших ранее отдельно и изолированно друг от друга, в общую композицию – вот основной универсальный метод режиссёра эстрады. Цельность через многообразие – вот тот принцип, который должен быть положен в основу построения художественной композиции.

Лекция 2. Определение понятия «эстрада»

Наиболее распространенным термином, который появился задолго до возникновения понятия эстрада, является «варьете», но не как наименование концертного учреждения, а как обозначение целой разновидности искусства. Если обратиться к истории появления понятия «варьете», то его истоки можно найти в программах развлекательных номеров, демонстрировавшихся в условиях кафе и ресторанов индустриальных областей Англии в конце XVIII века. Само слово «варьете» в переводе с французского - «разнообразие, пестрота». Этим термином стали объединяться все художественные развлекательные формы. В начале XX столетия в России открылись всевозможные театры малых форм, и на этом фоне стало употребляться еще одно понятие - эстрада, которым обозначались развлекательные концертные выступления на открытых площадках. Уже в первое десятилетие XX в. термин «эстрада» начинает мелькать в прессе не только в общепринятом тогда смысле - «помост, возвышение, например, для музыки», - но и расширительно, включая всех, актеров, писателей, поэтов, выходящих на этот «помост».

Слово «эстрада» произошло от французского слова «estrade» и испанского слова «estrado», что обозначает «подмости, помост», первоначально разновидность подмостков для выступлений. Сейчас этот термин также означает вид сценического искусства малых форм преимущественно популярно-развлекательного направления. В русском толковании слово «эстрада» означает искусство малых форм, область

зрелищ, концертов. На Западе же слово «эстрада» означает только специальные подмостки. Для обозначения вида подобных зрелищ там используется слово «шоу». Изначально в России XIX – начала XX века термин «эстрада» использовался для описания, с одной стороны, разножанровых профессиональных и самодеятельных выступлений со сцены-помоста во время народных гуляний, с другой – разнообразных развлекательных программ варьете, кафешантанов и пр. Как обобщенное понятие, объединяющее специфические виды искусства, термин «эстрада» является относительно новым, утвердившимся во второй половине XX века в связи с формированием новых жанров и обособлением их в самостоятельную отрасль сценического искусства. О профессиональной и зрелой эстраде можно говорить только касательно эстрадного искусства периода Великой Отечественной войны и послевоенные годы, на которые пришлось время ее утверждения и расцвета.

Эстраде как виду искусства свойственны такие характеристики, как открытость и легкость восприятия, развлекательность и зрелищность исполнения, праздничность, разнообразие подачи номеров и др. Все эти качества в той или иной мере можно найти и в других видах искусства, например, в театральном. Юмор и сатира, как неперенные элементы эстрадного искусства, в разной степени присущи всем, кроме архитектуры, искусствам. Но для эстрады существенно не то, что отдельные ее свойства есть в других искусствах, а то, что элементы разных искусств, собранные в эстрадном представлении образуют новый комплекс, совершенно специфическое единство, делая эстраду уникальной формой художественного творчества и видом искусства. Характерно, что эстрада синтезирует в себе не только разные виды искусств, но и разные формы исполнительства, требуя, таким образом, синтетических актерских умений. Этим отчасти объясняется неувыдаемый интерес к эстраде и ее популярность. Наряду с этим, потребность человека в эстрадных зрелищах можно объяснить с позиций феноменологии – «аурой эстрады» отвечающей расположению человека в этом сложном мире, дающей ценностные ориентации и модели поведения, своеобразные образцы для подражания. И мир, и бытие человека двухполюсно. Согласно философско-эстетической традиции, состояние мира может быть трагическим и комическим¹ Легкость восприятия, ритмичность и жизнерадостность эстрады способствует легкому разрешению драматизма жизни. Происходит рекреация. Но это, конечно, кратковременно. Нормальный человек не может находиться в «постоянном празднике» и поэтому он время от времени нуждается в ощущении этого праздника, в восстановлении физических и духовных функций организма. Эстрада как никакое другое искусство предоставляет эту возможность. Компенсаторная и суггестивная функции эстрады, являющиеся ведущими, внушают оптимизм, помогают ненадолго уйти от реальности, снять накопившееся напряжение. Кроме того, эстрада является одним из способов психологической защиты (разрядкой напряжения) от накопленной зажатости

между «Оно» и «Сверх-Я», невостробованной психической энергии, способной привести не только к аффекту, но и незаметной душевной травме. Таким образом, двойственная суть феномена эстрады заключается в том, что все вышесказанное и отвечает экзистенциальной потребности человека, но маскирует при этом пустоту художественного содержания. Здесь нет присущего высокому классическому искусству пафоса и накала страстей, но есть при этом другая сторона, связанная с витальной необходимостью в сменах напряжения - релаксацией и т.д.

С началом рыночной экономики в нашей стране эстрада как вид искусства, трансформировалась в одну из составных частей шоу-бизнеса. Но это не значит, что понятие «эстрада» приобрело лишь негативный нарратив и как вид искусства полностью утратило свой смысл. Напротив, элементы «эстрадности» начали проникать буквально во все сферы общественной жизни — в моду и СМИ, в язык общения и в политику, в спорт и быт, и даже в науку и образование. В популярных ток-шоу в качестве гостей могут появиться и министр, и эстрадный певец. Суть же состоит в том, что и шоу-бизнес, и политика, и спорт руководствуются в процессе своей жизнедеятельности одними и теми же принципами и пользуются одинаковыми методами. Поскольку везде стоит одна и та же задача - получить максимальное количество дивидендов, и во что бы то ни стало иметь успех - все действуют по одной схеме: предельно достоверно выдать желаемое за действительное, быть популярным и заметным. При этом в поведении и деятельности шоуменов, политиков, или спортсменов мы наблюдаем то, что можно назвать «эстрадничеством» - т.е. «игрой на публику», стремлением любой ценой овладеть вниманием зрителей, общественных масс, вплоть до фиглярничания перед ней. Яркий пример эстрадничества – деятельность популярного политика В. Жириновского. Можно сказать, что «эстрадничество» - это издержки эстрадности в публичной жизни. Универсальной единицей образности в массовой культуре является кич. Кич - (этимология этого слова имеет несколько версий: 1) от немецкого музыкального жаргона начала XX века. Kitsch - по смыслу "халтура"; 2) от немецкого verkitschen - удешевлять; 3) от английского for the kitchen - "для кухни", т.е. предмет плохого вкуса, недостойный лучшего применения) - это некая замена образа, перегруженная примитивными, рассчитанными на чисто внешний эффект деталями. Не менее обязательным атрибутом массовой культуры является старизм (от английского star - звезда) - гиперболизированный культ знаменитостей из среды артистов, музыкантов, спортсменов. В последние годы нарастает тенденция превращения в "звезд" политиков, обозревателей радио и телевидения, ведущих всякого рода телепрограмм - энкорменов (от английского anshor - ставить на якорь, скреплять), чья личная популярность держится исключительно на созданных им имиджах.

В условиях «досуговой цивилизации» современному человеку хочется разнообразия и зрелищности во всем. Эмоциональные заряды мы получаем

от близких людей, от красиво устроенной повседневности, от современного городского ландшафта и, безусловно, от произведений искусства. Тем самым эстрадность жизни включает в себя и искусство жить, что предполагает, в том числе, и поддержание радостного жизненного тона. Как и эстрада отключает на время работу мысли, дает отдых рассудку, не ограничивая поведение привычными нормами, так и эстрадность в жизни характеризуется легкостью восприятия жизни и жаждой разнообразия, попыткой отойти от общепринятых норм поведения, отказом от «комплексов» и стремлением ко всеобщему вниманию.

В эстраде, как ни в одном другом виде искусств происходит непрерывное формообразование. Формы, кажущиеся устоявшимися, традиционными, - соединяясь с другими, образуют нечто новое, ранее неапробированное, и это порождено одним из основных качеств эстрадного искусства - его стремлением к оригинальности, свежести и непохожести. Может быть, поэтому эстрада во всем своем разнообразии не подчиняется тем закономерностям, которые действуют в академической музыке. Она более мобильна, подвержена моде и ее сменам и более непосредственно откликается на жизнь и вкусы публики, поэтому более подвержена хаосообразным процессам, что позволяет рассматривать эстраду с точки зрения синергетики. Учитывая все это, можно попытаться выработать рабочее, операциональное определение эстрады как своеобразного фильтра, в котором перерабатываются и облегчаются для массового восприятия различные виды временных и пространственно-временных искусств. Омассовляя искусство и используя при этом свои характерные свойства (открытость и легкость, зрелищность и развлекательность, праздничность и разнообразие), эстрада в процессе эволюции жанра стирает грань между повседневной жизнью и искусством, что не может не отразиться на художественно-эстетической стороне данного вида искусства.

Хотя истоки эстрады возникли задолго до зарождения массовой культуры, тем не менее, именно массовая культура стала благодатной почвой для оформления эстрады в отдельный вид искусства. Одновременно, массовая культура способствовала превращению эстрады в товар, за внешним блеском которого, нередко может скрываться и бессодержательность, и непрофессионализм и даже безнравственность. В периоды политической, экономической и общественной нестабильности массовая культура и, в частности, эстрада становятся эффективным средством для отвлечения общества от насущных проблем. Не в этом ли причина того, что после совершения терактов в нашей стране, увеличились и трансляции эстрадно-развлекательных программ по всем каналам. В массовой культуре постиндустриального общества коммерциализация проникает и в менталитет, тогда не только эстрада, но и эстрадность также становится товаром. Это проявляется в умении выгодно себя преподнести: демонстрация открытости и легкости характера, внешняя эффектность и коммуникабельность, отсутствие страха перед публикой и проч. Все эти

качества становятся гарантом успешности, ведь признаком идентификации нового культурного кода становится обретение именно внешних признаков. Среди них, во-первых, поведенческий код и символика одежды, во-вторых, выработка лингвистической компетенции, и, в-третьих, освоение пространства для презентации новых культурных форм. Популярные современные проекты («Фабрика звезд» и «Народный артист») - с одной стороны демонстрируют отсутствие у большей части конкурсантов таланта и яркой индивидуальности, а с другой - наличие эстрадного чувства (т.е. отсутствие страха перед публикой) и отсутствие «комплексов». При этом именно отсутствие «комплексов» и легкость в понимании бытия становятся главным «талантом».

Лекция 3. Истоки эстрады

Если говорить об истоках эстрадного искусства, то совершенно очевидно, что своими корнями оно уходит в так называемый народный фольклорный театр, который включает в себя крестьянский и городской фольклор, выступления скоморохов, носителей смеховой культуры. Их творчество нашло отражение в различных зрелищных формах: народные гуляния, балаганы, кукольный театр Петрушки, монологи раешников, масленичных дедов. Скоморохи возникли не позже середины XI века. Расцвет скоморошества пришёлся на XV—XVII века. Особенности развития и распространения скоморошества получает в XV века, когда сложилось единое Русское государство с центром в Москве. Именно в это время совершенствуется мастерство скоморохов - они становятся профессионалами. В издаваемых писцовых, переписных и таможенных книгах XVI и XVII веков названы ремесла городских жителей и род занятий тех, кто переходил с места на место: «Среди пекарей, портных, скорняков, нищих встречаются и скоморохи, обычно живущие в кварталах, населенных бедной». В 1648 году царь Алексей Михайлович издал указ, в соответствии с которым скоморошество оценивалось как бесовское действо. Указ запрещал представления скоморохов. Однако, несмотря на всю его строгость, фактически ни гулянья, ни скоморошество уничтожены не были. Но всё же, в XVIII веке скоморохи стали постепенно исчезать под давлением царя и церкви, оставив в наследство балаганам и райкам некоторые традиции своего искусства. Скоморохи были носителями синтетических форм народного искусства, соединявших пение, игру на музыкальных инструментах, пляски, медвежью потеху, кукольные представления, выступления в масках, фокусы. Скоморохи были постоянными участниками народных празднеств, игрищ, гуляний, различных обрядов: свадебных, родильно-крестильных, похоронных. Скоморохи сочетали в своём искусстве мастерство исполнения со злободневным репертуаром, который включал шуточные песни, драматические сценки — игрища, социальную сатиру — глумы, исполняемые в масках и „скоморошьем платье“ под аккомпанемент домры,

сопели, волынки, сурны, бубна. Скоморохи непосредственно общались со зрителями, с уличной толпой, вовлекали в игру.

Более поздним образцом «предэстрады» стали балаганы. Первые балаганы, вернее труппы, годные для балаганных представлений, в конце XVIII и начале XIX века были заграничные. В балаганах собиралась самая разношерстная публика. Здесь можно было встретить и дворян, и купцов, и дворянских детей с гувернерами, но больше всего приказчиков, фабричных, дворовых, мелких чиновников, служащих. Балаганы имели сцену, отделенную от зрительного зала обычно красным кумачовым занавесом. За сценой находились две артистические уборные - мужская и женская. В больших балаганах в зрительном зале имелись ложи, а сам зал делился на первые и вторые места, куда вели специальные входы и выходы. Балаганщики называли их «воротами». За вторыми местами находился так называемый загон, где публика стояла. Пол к задним местам повышался, так что все видели хорошо. Балаганы строили из досок, которые называли «лапшой». Крыша обычно была брезентовая. Детали для строительства балагана готовились заранее, и уже на месте плотники подгоняли их одну к другой. Перед балаганом строили балкон «раус» (от немецкого слова «снаружи»), куда перед началом каждого представления выходила вся труппа, чтобы пригласить зрителей. Чтобы их заинтересовать, артисты показывали отрывки из представления, которое будет показано. При этом владелец балагана неистово звонил в колокол, давая сигнал к началу представления. Среди тех, кто приглашал на зрелище, особое место занимал дед или, как его называли, «рекомендор». Участники балаганного действия могли быть иностранцами, что чаще всего и бывало. Но дед обязательно был человек русский. Дед имел прикрепленную к подбородку льняную бороду, зимой был одет в тулуп и валенки, а летом - в армяк с пришпиленными к плечам разноцветными ленточками, в лапти и войлочную шапку, которую называли «коломенкой», также украшенную ленточками. Вербовались деды в основном из отставных солдат или ремесленников, людей бывалых и за словом в карман не лезущих, знающих множество прибауток. Дед в первую очередь расхваливал идущую в балагане программу, значительно преувеличивая ее достоинства. Но он должен был заинтересовать зрителей, заставить их остановиться возле балагана, прислушаться к тому, что он говорил. Поэтому он обращался к текущим событиям дня, постоянно вел диалог с толпящимися вокруг балагана зрителями, выбирал среди них человека с рыжей бородой и затевал с ним перебранку. Конечно, этот персонаж с рыжей бородой был заранее подготовлен и в ответ на замечания деда отвечал остроумными; хотя, случалось, и грубыми шутками. В идущих в балаганах пантомимах значительную роль всегда играл Пьеро, один из персонажей французского фарсового театра. В русских условиях он получил имя «паяца». Паяцы входили в состав приезжающих в Россию из Германии трупп, как тогда писали позитурного мастерства, то есть акробатов и эквилибристов. Будучи комическим персонажем, паяц наряду с дедом, а

часто и самостоятельно, зазывал публику на представления. Не каждый балаган кроме актеров мог содержать еще и деда. И паяц в белом с красными пуговицами, с длинными рукавами и с набеленным лицом выходил на раус, чтобы зазывать публику, а для этого он должен был владеть русским языком. Вот почему среди паяцев все чаще появлялись русские актеры.

Балаганы различались своим репертуаром. С первой половины XIX века до 80-х годов в балаганном репертуаре главное место занимали так называемые арлекинады, имевшие большой успех. В списке действующих лиц, кроме Арлекина, как правило, значились Коломбина, Пьеро и Кассандр. Обычно бедняк Арлекин собирался жениться на дочери богача Кассандра. Пьеро, служивший у Кассандра то садовником, то поваром, то лакеем в свою очередь делал все, чтобы молодым людям помешать соединиться. Арлекина преследовали, случалось, что его ловили и даже «отрезали» голову, но он оживал. В конце концов свадьба все-таки становилась реальностью. Интерес состоял в том, каким образом Арлекин обойдет своих преследователей. Спектакль строился на различного рода эффектах, иногда даже превосходивших те, какие использовались в балетах, шедших на сценах императорских театров. Каким же образом достигались все эти эффекты? Сцена освещалась керосиновыми лампами, которые расставлялись определенным образом. Кулисы делались из черного бархата, и некоторые исполнители надевали черные балахоны. В их руках появлялись и исчезали предметы, а зрителям казалось, что эти предметы плавают в воздухе. Занавес на протяжении действия не закрывали, а декорации вешали одну за другой. Рабочие сцены помещались на колосниках, держа в руках веревки. В нужные моменты они спрыгивали вниз и тяжестью своих тел при помощи веревок поднимали декорацию, за ней находилась вторая, потом третья, и так далее. Случалось, что вначале могли показаться сапоги прыгающего, но зрителей это не смущало, они понимали условность действия. По бокам сцены располагались многогранные призмы. Они поворачивались разными сторонами и раскрывались, тем самым создавая все новые места действия. При изготовлении костюмов использовали китовый ус и кнопки. Благодаря этому артисты сбрасывали один костюм и оказывались в другом, находящимся под первым. Люки для провалов делались на пружинах, они мгновенно открывались и так же быстро закрывались. От актеров, особенно от исполнителя роли Арлекина, требовалась акробатическая ловкость. Спасаясь от погони, он проделывал сложные прыжки, балансировал на канате, вращался в бешеном темпе. По большей части пантомимы разыгрывали члены семьи хозяина и его ученики. Приехав в Россию, проделав долгий и нелегкий путь, понеся значительные расходы, владельцы балаганов стремились оставаться здесь надолго, часто на десятилетия. Естественно, что при этом кто-то из участников труппы возвращался на родину, переходил к другому хозяину, заболел, умирал. Значит, нужны были новые исполнители. Выписывать их из-за границы стоило дорого, и владельцы балаганов все чаще приглашали русских артистов даже для

исполнения главных ролей, в том числе и Арлекина. Постепенно владельцами балаганов становились и русские, вытесняя итальянцев, французов и немцев.

Положение с репертуаром, идущим в балаганах, в значительной степени начало меняться в 60-80-е годы XIX века. Со временем русские владельцы балаганов на гуляньях стали занимать главенствующее положение. Сами балаганы все чаще приобретали новые названия, их уже называли «народными театрами». Например, во главе крупнейшего московского балагана была семья универсальных цирковых артистов Лихачевых. В периферийных городах большой успех имел балаган братьев Никитиных. Позднее они станут владельцами крупнейших цирков, в 1911 году выстроят цирк в Москве.

В 1873 году А. Алексеев-Яковлев возглавил художественную часть театра «Развлечение и польза» и оставался на этом посту несколько лет. Алексеев-Яковлев сохранил раус, но когда зрители входили в зал, то оказывались в совершенно непривычной атмосфере. Например, стены были затянуты серым сукном и на них висели портреты великих писателей. Был сильно изменен и репертуар. Теперь в этом театре шли инсценировки главным образом классических произведений, сделанные самим Алексеевым-Яковлевым («Русалка», «Кавказский пленник», «Барышня крестьянка» А.С. Пушкина, «Тарас Бульба», «Майская ночь», «Кузнец Вакула» Н.В. Гоголя, «Снегурочка» А.Н.Островского, «Мороз, красный нос» Н.А. Некрасова), а также инсценировки сказок и пьес на исторические темы. Спектакль, шедший в балагане, продолжался в среднем двадцать минут, максимум полчаса. За день играли до двадцати спектаклей да еще выходы на раусы. Несмотря на значительные сокращения, постановки Алексеева-Яковлева имели положительное значение. В спектаклях участвовали в основном русские актеры: и профессионалы и любители. При приеме в труппу прежде всего учитывались внешние данные: рост, фигура, громкий голос, особенно когда дело касалось претендентов на героические роли. От комиков требовали умения любыми способами вызывать смех, даже если это не совпадало с направленностью роли. Конечно, ни о какой психологической разработке характера речи не шло, все характеры решались однопланово.

Балаганный репертуар не ограничивался арлекинами или инсценировками классических произведений и сказок. Особое место на гуляньях занимали так называемые паноптикумы. Так называли зрелищные мероприятия, в которых экспонировались восковые фигуры. Здесь можно было увидеть египетскую царицу Клеопатру, Наполеона Бонапарта, восковые фигуры руководителей государств, генералов, разбойников и сыщиков. Представлялись различные чудеса природы, удивительные изделия человеческих рук, а также предметы, относящиеся к истории: шпоры Фридриха Великого, меч Ганнибала, колеса от телеги, на которой везли к месту казни короля Франции Людовика XVI. Конечно, все эти предметы были не подлинными. В паноптикумах показывали толстяков, великанов,

лилипутов. Иногда они (например, лилипуты) исполняли куплеты или юмористические рассказы, разыгрывали дуэты из оперетт.

В балаганах играли и кукольные театры. Здесь можно было увидеть и старинного народного Петрушку, собирающегося жениться на Варюшке, и других героев. Куклы в театре Петрушки были перчаточными, т.е. надевались на руку. В театре марионеток куклы двигались при помощи специальных нитей, собранных в руках кукловодов. К кукольным были близки так называемые механические театры. При помощи довольно сложных механизмов в них воспроизводился морской бой. На сцене «бурлило» море, по нему плавали корабли, проходило морское сражение со стрельбой из пушек.

Наконец, к балаганам относились небольшие цирки, так называемые столбики, действующие на ярмарках и гуляньях преимущественно днем. «Столбиками» такие цирки назывались потому, что имели всего одну мачту, устанавливаемую посередине манежа, к ней крепилось шапито, обычно брезентовое. Труппы подобных цирков обычно состояли из членов семьи директора и двух-трех его учеников, которым жалованье не платили. Они работали за хозяйские харчи и за то, что их обучали цирковому делу.

Окончательно балаганы были ликвидированы в конце 1920-х годов. Однако балаганный бум возник во время войны 1941-1945 гг., когда многие цирки оказались закрыты. В это время стали возникать легкие временные театры, павильоны, в которых выступали и первоклассные цирковые артисты. Но по мере того как цирки возобновляли свою деятельность, необходимость в таких павильонах отпадала, и они один за другим закрывались. К 1947-1948 гг. все такие павильоны были ликвидированы.

На смену балаганам пришла садово-парковая эстрада. В это понятие входят всевозможные развлечения для широкой публики в городских и загородных садах и парках, в том числе открытые эстрады, эстрадные театры, концертные залы, варьете (кафешантаны). Садово-парковые развлечения с иллюминацией, фейерверками, полковой музыкой, малороссийскими и цыганскими хорами и прочим были частью праздничного быта больших дворянских усадеб XVIII-XIX вв. Владельцы некоторых усадеб, в частности П. и Н. Шереметевы в Москве, принимавшие у себя царственных особ, допускали и «простую» публику, причем безвозмездно (только не «подло» одетую). У въезда в Кусковскую усадьбу стоял столб с надписью «Веселиться как кому угодно». В Петербурге сады, или Воксалы (по В. Далю «Воксаль» — «англ., сборная палата, зала на гульбище, на сходбище, где бывает музыка»), открытые для сравнительно широкой публики, существовали еще в XVIII в. В зале для танцев играли роговой и бальный оркестры. На открытой сцене шли пантомимы, выступали гастролеры — «мастера разных физических, механических и др. искусств». В садах играли оркестры, «ломались паяцы», демонстрировали «гимнастические позорища». В 60-е гг. в садах утвердился «каскадный жанр» (шансонетка и канкан),

фрагменты из оперетт в исполнении французских артистов, интермедии с пением и танцами

К началу XX в. садовые развлечения приобретают особый размах, как бы вобрав в себя закрывшиеся балаганы. Более десяти увеселительных садов действует в С.-Петербурге. Наряду с «аристократическими» Аквариумом, Крестовским, рассчитанные на демократическую публику - Зоологический (клетки со зверями служили неким «антуражем»), Таврический, сад Народного Дома и многие другие. У каждого своя особая атмосфера, свой набор развлечений, своя публика. Известность не только в Москве, но и по всей стране приобретает «Эрмитаж» на Божедомке (1878-1992), созданный выдающимся российским антрепренером, режиссером, актером Михаилом Валентиновичем Лентовским. «Как о летнем театральном предприятии, невиданном нигде в мире по богатству, разнообразию и широте», — вспоминал об «Эрмитаже» Лентовского. К. С. Станиславский Сад изобиловал таинственными беседками, роскошными цветниками; играли оркестры, пели русский и цыганский хоры. Над прудом по канату совершали переходы канатоходцы, на «Скоморошьем кругу» выступали дрессировщики, на открытой эстраде — рассказчики, фокусники, гимнасты, танцовщики; на аллеях проводились состязания в беге, борьбе. В саду работали Театр оперетты («Буфф»), «Фантастический театр», позже «Антей». Лентовский, любимец московского купечества, ориентировался на широкую демократическую публику, привлекал ее большими гуляньями, пышно обставленными праздниками. С именем Лентовского связано создание еще одного известного сада в центре Москвы. 1 июля 1893 на Садовой, рядом с Триумфальной площадью, он открыл сад «Чикаго» с театром, открытой сценой, эстрадой для оркестра, рестораном. Сад переходил из рук в руки, пока его не купил уже известный в Москве содержатель театра и кафешантана в Камергерском пер. алжирец Шарль Омон. Он выстроил Новый театр, усовершенствовал сад, переименовав его в «Аквариум».

Самые крупные сады превращаются в «комбинаты» развлечений: закрытые театры на 2500 мест (петербургский «Аквариум»), концертные залы, драматические театры, чаще фарсовые, оперетты (иногда опера), открытые сцены, ночные веранды с ресторанами, работавшими до четырех утра. В дек. 1913 в зимнем театре «Луна-Парка» в течение нескольких дней состоялись спектакли футуристов. В садах также ставились и большие постановочные феерии, так, в Таврическом шли «Дети капитана Гранта», «Али-Баба», «Вокруг света в 80 дней». Кроме кафешантанов, различных концертных и театральных зрелищ в закрытых помещениях и на открытых сценах, в садах работали всевозможные аттракционы (полеты на воздушных шарах и прочие технические новинки), играли оркестры, проводились различные лотереи. Входные билеты были недорогими, хозяева строили свою коммерцию в расчете на массовость и не прогадывали — по сообщениям прессы, сады, особенно в Петербурге, даже в плохую погоду заполнены посетителями. Изменивший всю российскую действительность

1917-й становится рубежом, после которого начинается новая жизнь садово-парковой эстрады (если не считать короткого периода нэпа 1922-1924). Одни сады закрываются, другие перестраиваются, третьи возникают заново. Место кафешантанов занимают танцплощадки с «живыми» оркестрами, лекционные и читальные залы. Статистика посещения лекций в отчетах говорит о массовости, но доверять цифрам в данном случае не стоит. В Москве продолжают после небольшого перерыва работать «Аквариум» и особенно успешно «Эрмитаж», который становится одной из самых престижных эстрадных сцен страны. Зарубежные гастролеры, которых в 20-е гг. еще довольно много, к концу десятилетия почти исчезают. Чтобы заполнить программы, артисты в течение вечера выступают в нескольких местах, чего не случалось раньше, когда ангажемент твердо закреплял каждого за определенной площадкой. В садах Москвы, Ленинграда и других городов выступают джаз-оркестры Л. Утесова, А. Цфасмана, А. Варламова, Б. Ренского и др.

К началу XX века эстрада стала феноменом новой городской культуры. Получили распространение «кинодивертисменты» – короткие эстрадные программы как дополнение к немому фильму; заимствованные в Европе формы коллективных увеселений и развлечений – кафешантаны, открытые садовые эстрады, варьете, кабаре и др., которые переосмысливались, адаптировались к условиям действительности, запросам аудитории. Так возникли первые отечественные кабаре («Летучая мышь», 1908, – в Москве; «Кривое зеркало», 1908, «Дом интермедий», 1910, «Бродячая собака», 1912, «Привал комедиантов», 1916, – в С.-Петербурге), где впервые была опробована идея театра малых форм, театра пародии. Здесь же впервые появилась фигура ведущего эстрадной программы – конферансье, развлекавшего публику импровизациями, шутками, анекдотами. Первым в этом жанре был создатель «Летучей мыши» Н. Ф. Балиев, затем А. Г. Алексеев, Ф. Н. Курихин, К. Э. Гибшман. Культурную миссию богемных кабаре стремились продолжить и театры миниатюр. В 1914 работники театров-варьете и цирка создали первое добровольное профобъединение – Российское общество артистов варьете и цирков (РОАВиЦ)

Ещё одним истоком эстрады стали дивертисменты. На рубеже 18–19 вв. приобрели популярность сначала сюжетные, а затем и бессюжетные театральные дивертисменты, которые давались в дополнение к основной программе представления и были призваны дробить привычные театральные формы (трагедию, комедию, драму, балет, оперу), предлагая вниманию весёлое «междудействие», интермедии, различные антрактные развлечения. В дивертисментах принимали участие оперные, балетные и драматические артисты. Эта форма стала универсальной как для низовой, так и для светской культуры и являлась привычной принадлежностью программ казённых театров. В конце XVIII и начале XIX века на заре становления русского оперно-балетного, а позднее и драматического театра на их сцене возникают дивертисментные представления. Они даются после окончания основного

спектакля и представляют собой маленькие концерты, состоящие из отдельных вокальных и хореографических номеров. Если перевести на язык современности, то это были эстрадные концерты, составленные из отрывков оперных и балетных спектаклей.

Появившись на свет, дивертисмент — малое дитя оперы и балета — начал расти и усложняться. В русском дивертисменте наряду с оперными и балетными отрывками — репертуаром, характерным для дивертисмента французского, — с самого начала наметилось стремление к созданию собственных жанров. И не случайно разнообразные музыкальные произведения народного творчества заняли заметное место на профессиональной эстраде.

Постепенно дивертисмент становится самостоятельной, своеобразной формой сценического искусства. Создаются музыкально-танцевальные композиции с использованием сюжетов народных обрядов и праздников. Впрочем, сюжет и тогда служил лишь для того, чтобы объединить показ отдельных номеров. Их в программе было от пяти до двенадцати. Центральное место занимают характерные народные пляски — русские, казацкие, цыганские, — русские народные песни, хоровые и сольные. Дивертисментные представления по-прежнему даются на сценах императорских театров. В них принимают участие ведущие артисты труппы. Но в дни великого поста и масленицы, когда казенные театры закрыты, а публика жаждет зрелищ, дивертисментные представления переносятся на другие площадки. С выступлением в дивертисментах связана творческая деятельность больших опорных артистов того времени. Цыганские хоры были очень популярны в то время и принимали участие в русских дивертисментах. Романсы эти были приближены к их манере исполнения, но сохраняли строй «образованной» музыки. Исполняли также песни русских композиторов, но отличительной особенностью был своеобразный певческо-исполнительский стиль, свойственный цыганскому мелосу. Пение цыган приводило в восхищение многих талантливейших людей того времени, в том числе и А. С. Пушкина. Таким образом, происходило взаимопроникновение и обогащение профессионального и народного искусства, формировались жанры, специфические для русской эстрады. Так вошла и искусство и живет в нем по сей день под именем «старинный русский романс» замечательная романсовая лирика русских композиторов А. Варламова, А. Гурилева, П. Булахова, А. Алябьева, А. Верстовского. Старинный русский романс — явление примечательное в русской музыкальной культуре. Он очаровывает все новые и новые поколения, выросшие в эпоху иных музыкальных ритмов. Но постепенно дивертисмент с участием актеров драмы стал принимать другую форму. На русскую сцену пришел водевиль с его разнообразными куплетными песенками. Водевиль давались обычно в бенефис какого-либо актера. Водевиль укрепился в дивертисментном репертуаре. Наиболее удачные куплеты из водевилей начали исполняться в качестве самостоятельных номеров. Великолепным исполнителем куплетов был и М.

С. Щепкин. С именем Щепкина связано также появление на дивертисментной эстраде жанра короткого устного рассказа. В основу своих рассказов Щепкин брал или свои личные жизненные наблюдения, или перерабатывал литературные источники. Примерно в то же время начали исполняться в дивертисментах произведения поэтов. Декламация и художественное чтение также сделали свои первые шаги на дивертисментной эстраде. Так в русских дивертисментах определились вехи развития отечественной эстрады.

Лекция 4. Характеристики эстрады

Художественная структура эстрадного номера сложна и разнообразна. В ее составляющих на первом месте стоит неповторимая *индивидуальность артиста*. Но если в театре первоосновой спектакля является произведение драматургии, то эстраде основа создания художественного образа в номере - индивидуальность артиста, которая служит отправным толчком к его возникновению. Одна из особенностей художественной структуры номера - постоянный, привычный для зрителей, эстрадный образ (маска) исполнителя. В других видах зрелищных искусств (за исключением цирка, где присутствует феномен клоунской маски) такое понятие сегодня, как правило, встречается редко. Здесь надо сказать, что в истории театра маска порой приобретала существенное значение, как, например, в итальянской комедии масок. В современном театре прием использования масок носит фрагментарный, а не системный характер, как это присуще эстраде. Важнейшее значение имеют также видовые, родовые и жанровые особенности произведений, которые обязательно находят выражение в специфических выразительных средствах, используемых артистом. Многообразие эстрадных жанров, порой самое неожиданное их сочетание представляет самую серьезную трудность в типологизации эстрадных жанров.

С жанровым своеобразием связана и такая важнейшая составляющая художественной структуры номера, как *драматургия*, место и значение которой в многообразии разновидностей номера неоднозначно. При этом, забегаая вперед, необходимо отметить, что в некоторых областях эстрады драматургия предстает не только как сюжетно-действенное построение номера, но может целиком основываться на использовании специфичной технологии выразительных средств жанра.

В признаках понятия «номер» на первом месте стоят *ограниченные временные рамки* выступления артиста (артистов). «Продолжительность эстрадного номера редко превышает пятнадцать минут. 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, броские, 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». В Условиях проведения различных эстрадных конкурсов почти всегда есть следующее положение: номер не может длиться более 10 минут (эта цифра усредненная: в некоторых Положениях оговаривалось до 20 минут, а последний конкурс, заявленный Министерством культуры РФ в 2003 году, установил длительность номера - 8 минут). Эмпирически сложилось правило, что номер, обычно, укладывается в 10 минут. Это верхний предел, а оптимально - 6 минут.

Более того, встречаются номера, продолжительность которых — не более 3-х минут. Особенно это касается танцевальных, оригинальных и эстрадно-цирковых жанров. «Специфика эстрадного танца, - писал известный танцовщик М. Хрусталева, - заключается в мгновенном эмоциональном воздействии на зрителя».[9] Это высказывание мастера эстрады подчеркивает не только формальную сторону признака кратковременности, но заостряет внимание на том, что в непродолжительные минуты эстражник как бы прессует содержательные и эмоциональные элементы своего выступления, что приводит к пониманию одного из существенных принципов режиссуры номера.

В истории эстрады есть примеры номеров длительностью и менее 3-х минут. Эти случаи обусловлены двумя факторами: жанровым своеобразием и выдающимся талантом артистов, которые 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 году.

Второй важный принцип в работе над номером таков: создается *самостоятельное и законченное* произведение зрелищного искусства. Если некая миниатюра 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 не является эстрадным номером. Организация художественной структуры эстрадного номера такова, что он, как самостоятельное и законченное произведение искусства, может играть на любой площадке, практически в любых условиях (подобно тому, как произведение живописи может быть выставлено в разных залах, представлено в контексте разных вернисажей). Кроме того, принцип самостоятельности и законченности обусловлен обстоятельствами окружения, в котором играет номер - ярмарка, праздник, пиршество и т.д.

Эти факторы обосновывают еще один признак номера - мобильность. Из него вытекает следующий принцип: номер всегда мобилен, то есть обладает способностью к не затруднительному перемещению с одной площадки на другую. Поэтому в номере не используются декорации, только иногда их элементы; то же самое относится к громоздкой аппаратуре и

реквизиту. Но мобильность номера не только в этом. В художественной структуре номера термин «мобильность» несет в себе еще и важный сущностный смысл. Дело в том, что эстрадный номер, как правило, может несколько видоизменяться, в определенных пределах трансформироваться в зависимости от размера, состояния и типа эстрадной площадки, состава и численности публики, перед которой выступает артист. Таким образом, речь идет о внутренней, содержательной мобильности номера.

Более всего это касается жанров речевого рода, но довольно часто происходит не только в них. Так, артисты оригинальных разновидностей эстрады (так называемых, - оригинальных жанров) добавляют или снимают некоторые трюки; вокалист (а номером здесь считается исполнение трех песен) заменяет то или другое произведение. Артист иногда сокращает свое выступление, или по просьбе зрителей увеличивает его. Все это определяется составом и состоянием зрительного зала. Одна и та же шутка, реприза может вызвать смех у молодой аудитории и - обратную реакцию у возрастной. Концерт может затянуться, и публика к моменту выступления артиста уже устала... Опытные артисты перед началом выступления всегда интересуются тем, какая публика в зале. И в соответствии с социальным, возрастным, профессиональным, составом зрителя - просто в соответствии с его настроением (подготовлен ли эмоционально зал к моменту выступления) - артисты вносят некоторые изменения в свое выступление, корректируют манеру подачи и способ общения с публикой, смещают акценты, нивелируют одно и педалируют другое. То есть в соответствии с вышеизложенными обстоятельствами исполнители вносят импровизационные изменения в свое выступление. В связи с этим нужно подчеркнуть различие природы импровизации в театре и на эстраде, что важно для исследования методов работы постановщика номера с эстрадным артистом.

В драматическом театре импровизация в сценическом действии связана, в основном, с общением с партнером, с сиюминутностью существования, с реакцией на какие-то неожиданности, - то есть с тем, что происходит на сцене. Конечно, и в театре артист откликается на настроение зала, но ни один драматический артист не заменит монолога Гамлета «Быть или не быть» басней «Ворона и лисица».

На эстраде же замена репертуара артиста в конкретном концерте есть одна из логичных закономерностей этого искусства. Здесь *импровизационность* обусловлена, главным образом, поведением публики и ее составом. От того, каков зритель, как он себя ведет, как он принимает артиста, в выступлении многое может поменяться.

Лаконичность - важный признак художественной структуры эстрадного номера, налагающий соответствующий отпечаток на принципы его создания. «Общим для всех родов и жанров эстрады свойством, — точно определяет С. Клитин, - является лаконизм. Это понятие распространяется буквально на все стороны эстрадного искусства». Принцип лаконизма объединяет большинство признаков эстрадного номера, которые перечислены выше:

краткость, самостоятельность, законченность. Лаконичность проявляется и в подаче темы, и в отборе выразительных средств. Именно поэтому на эстраде огромное значение имеет яркая красноречивая деталь. Осознанная лаконичность в отборе выразительных средств, специальное сужение темы, концентрация внимания публики на детали - определяющие принципы создания эстрадного номера. Лаконичность проявляется даже в таком формальном признаке как количество артистов, принимающих участие в номере - не более четырех человек. Ведь такое условие содержалось практически во всех Положениях о Всесоюзных и Всероссийских конкурсах артистов эстрады. Однако бывают зрелища, формально обладающие признаками эстрадного номера, но в которых занято гораздо больше четырех исполнителей. Эстрада ли это? Безусловно. Но это уже не эстрадный номер в строгом понимании, а аттракцион или развернутая интермедия.

Представляется важным дать следующее определение: если краткое, законченное и лаконичное произведение, исполняемое артистом в концерте, не обладает ярко выраженными признаками того или иного эстрадного жанра, то его следует квалифицировать не как эстрадный, а концертный номер.

Существуют эстрадные жанры, основанные исключительно на актерском мастерстве. Это, в основном, речевые разновидности — монолог, фельетон, миниатюра, скетч, пародия. И хотя называются они речевыми, артист в таком номере использует весь комплекс элементов актерского мастерства - перевоплощается, действует, вступает в общение с партнером, если он есть, и со зрительным залом и т.д. Кроме того, здесь, как правило, присутствует драматургическое построение, сюжет, предлагаемые обстоятельства. Иногда такие номера называют *театрализованными*, но, строго говоря, это неверно. Элементы театрализации сюда не вносятся, они присутствуют здесь изначально. Там, где актерское искусство, там и театр. Сама природа таких номеров основана на театральной игре, они наиболее близки искусству драматического театра.

Вместе с тем, на эстраде существует много жанров, основанных на проявлении какой-либо уникальной техники, на демонстрации трюков. В некоторых областях эстрады, особенно оригинальных, *трюковая основа* номера занимает настолько важное место, что сама по себе техника исполнения, как таковая, техническое мастерство из-за своей сложности уже является предметом искусства и приобретает характер одной из составляющих художественной структуры номера.

Втакого рода номерах может отсутствовать даже сюжетная линия, характеры персонажей. И хотя часто образ создается за счет музыки, костюма, света, - номер всегда исполняется от лица артиста в реальных обстоятельствах концерта, а не предлагаемых обстоятельствах, обусловленных сюжетом номера. В трюке актер демонстрирует сложную, а зачастую и уникальную технику исполнения средствами, присущими данному жанру. На эстраде *техника исполнения, доведенная до совершенства*, уже сама по себе

вызывает восхищение зрителя, что со стороны постановщика и артиста иногда приводит к чрезмерному вниманию только к технической стороне исполнения.

История и опыт современной эстрады позволяют сделать вывод, что ведущей особенностью организации художественной структуры номера является сочетание драматургии и актерского искусства с виртуозностью проявления технического мастерства в определенном жанре.

Многожанровость эстрады весьма затрудняет нахождение таких общих закономерностей: как, например, сравнивать оригинальные и вокальные жанры, если они столь различны? Между тем, эти общие закономерности существуют.

При всей несхожести оригинальных (эстрадно-цирковых), танцевального и вокально-эстрадного жанров, везде присутствует *специфическая техника*. В оригинальных жанрах она выражается, как правило, в трюке; в танцевальном - в собственно хореографической усложненной пластике, в вокально-эстрадном - в особенностях вокальной техники, в уровне и своеобразии мастерстве вокалиста. В тех эстрадных жанрах, где сама техника исполнения, технология выразительных средств жанра лежит вне актерского мастерства, в методологии создания номера всегда будет существовать проблема соединения этой специфической техники с актерским искусством, с выстраиванием драматургии эстрадного номера, проблема поиска этого синтеза.

Таким образом, логически мы подошли к анализу специфических выразительных средств, посредством которых в эстрадном номере создается художественный образ. Эти выразительные средства обуславливают жанр номера.

Лекция 5. Эстрада, театр, цирк: сходства и различия, специфика взаимодействия

В рамках современной системы искусств прослеживаются два течения: с тяготением к синтезу и с ориентиром на автономию каждого из искусств. Абсолютно все виды искусства приобщаются к эстетическому освоению мира, формируя непрерывный процесс взаимодействия. При этом, как отмечает В.В. Ванслов, выделяется группа искусств, которые пользуются всем сказанным (их мы сейчас называем синтетическими). Ученый подчеркивает, что каждое искусство является самостоятельным, однако подсознательно стремится к синтетическому взаимодействию, вызванному неполнотой возможного отражения действительности лишь средствами собственной выразительности. Итак, из последнего утверждения как результат назревает следующее: любой вид искусства по своей природе перспективно синтетический. Особый сектор формируют пространственно-временные искусства, в которых данная перспектива заложена в основу созидания.

Отличия эстрады от театра.

Основной категорией, характеризующей любой вид искусства, является способ отражения действительности, реализуемый через художественный образ. Основным из слагающих его компонентов является материал. В отношении музыки материалом является звук, в отношении литературы – слово, в отношении театра – действие. «Материал эстрады – живой актёр, выступающий от собственного лица,» - утверждает исследователь эстрады А. Липков . Он «лепит» свой актёрский образ из своей личности и индивидуальности. Личность исполнителя определяется его мировоззрением, социальной позицией, принципами, индивидуальность раскрывают особенности темперамента, признаки внешней выразительности, физические возможности человеческого организма. Эстрада – это прежде всего демонстрация уникального мастерства артиста, и даже если исполнитель воплощает образ-маску, то всё равно через неё «просвечивается» он сам, демонстрируя неуловимую грань между артистом и персонажем. Таким образом, формула актёрского образа на эстраде представляет собой сумму трёх слагаемых: личности артиста, его индивидуальности и сценического образа.

Усиление личностной компоненты на эстраде по сравнению с театром обуславливает несовпадение этапов в методике создания актёрского образа в этих видах искусств. В театре образ создаётся в момент написания пьесы и уже дорабатывается в процессе её постановки. На эстраде, где большинство номеров являются невербальными и не несут в себе авторского начала, актёрский образ создаётся в момент постановки номера, а уже потом пишется сценарий. Из этого следует, что эстрадный образ является уникальным и неповторимым, в отличие от театра, где одна и та же роль может исполняться несколькими актёрами.

Основной принцип исполнительства на эстраде – это открытость. В это понятие входит и «интимная» манера подачи материала, принцип трансформации декораций, костюма и сценического образа «на глазах у зрителя», отсутствие так называемой «четвёртой стены» между артистом и зрителем. Именно открытая система взаимодействия исполнителя с публикой и оказали влияние на формирование иной природы внутренней техники актёра эстрады. Исследователь этой темы Е.А. Коллегова утверждает, что «... в эстрадном искусстве, в связи со сложившимися вековыми традициями, артист общается, прежде всего, с публикой в зрительном зале, которая является его равноправным партнером, а также взаимодействует и с партнерами на сцене (если они есть в номере), но в каждом случае, без исключения, он находится на «границе двух миров» - мира реального (социальный состав и поведение зрительного зала) и мира сценического (эстрадного)». Таким образом, специфика актёрского существования исполнителя на эстраде заключается в мгновенном и многократном переключении из одного «мира» в другой в короткий интервал времени, отпущенного ему номером. Данная специфичность повлекла за собой отсутствие «непрерывной линии» общения, внимания, предлагаемых

обстоятельств, киноленты «видений», действия, которая неизбежно разрывается ответной реакцией зрителя.

Обнажённость актёрской техники диктует использование «обнажённых» (открытых) актёрских приёмов, в основе которых лежит максимальная мера условности. Эстрада не нуждается в подробном костюмировании, декорировании и гриме, потому как здесь определяющим является штрих – концентрированная деталь, при помощи которой воображение зрителя достраивает образ. В этом основные правила игры эстрадного искусства, которые зритель охотно принимает. Е. Уварова, рассуждая о феномене эстрады, отмечает: «Концентрированность выразительных средств увеличивает меру условности, повышает цену метафоры, аллегии, слова, жеста, паузы, точно выверенного ритма. Лёгкое, без нажима, изменение пластики, звучания голоса, интонации позволяет произвести в течении минуты целую жизнь». Высокая условность формы на эстраде, в свою очередь, заставляет актёра более внимательно относиться к своей внутренней жизни в номере, что служит своеобразным рецептом в избавлении от наигрыша. Так же высокая мера условности привела к трансформации актёрского образа, приблизившегося к понятию эстрадной маски, которая отражает характер в концентрированной форме. «Маска однозначна, ясна, как доведённая до универсальности клетка, частица реальности. Тип. Сообщение...»- записывал в рабочих тетрадях В. Козинцев. Работа в эстрадной маске раскрепощает актёра, дарит ему импровизационное самочувствие, которое заложено в самой специфичности эстрады, где актёр общается со зрителем на равных, где дистанция предельно мала. При сжатости времени и концентрированности материала маска выполняет и технологическую функцию – позволяет не тратиться на экспозицию, поскольку персонаж хорошо знаком публике.

Как справедливо отмечал Ю. Боров, эстрадное искусство представляет собой вторичный синтез искусств, которые, в свою очередь, также являются синтетическими (песня, танец, пантомима, клоунада и т.д.). Е. Уварова подтверждая эту мысль, пишет: «Синтетизм эстрадного артиста, который «сам себе театр», близок к синкретизму, характерному для первоначальной стадии искусства... артист действует по законам площадного театра, когда главным становится посыл как результат максимальной сосредоточенности внутреннего состояния». Однако, одним из главных элементов синтеза всех эстрадных жанров является актёрское мастерство. Артистическая манера эстрадного исполнителя эволюционировала вместе с искусством театра, где превалировало то условно-пластическое, то условно-декламационное начало. В XIX веке, когда в искусстве реализма возник интерес к психологическим подробностям человеческой жизни, от актёра потребовали глубокого погружения в «жизнь человеческого духа». Таким образом, певец превратился в «поющего актёра», а циркач в «артиста оригинального жанра». На современной эстраде можно отметить тенденцию к театрализации

эстрадного номера, что, в свою очередь, требует усиленного внимания к технике актёрского мастерства исполнителя.

Зародившиеся в драматическом театре школы переживания и представления утрачивают на эстраде свою автономность. Чтобы показать образ в коротком номере, артист вначале «проживает» жизнь своего героя, а потом «представляет» его публике. Таким образом, принцип эстрадного действия - «представление переживания». Во время исполнения роли артист не играет роль, а «играется» в роль, как бы наблюдая за собой со стороны. Однако, не смотря на условность эстрадной маски, момент «проживания» должен обязательно присутствовать.

В создании актёрского образа на эстраде существуют и свои подводные камни. В стремлении актеров к «успеху любой ценой», равнении на вкусы массового зрителя появляется игра на публику - «эстрадничество». «Публичная интимность», свойственная эстраде, подменённая заигрыванием с залом, часто приобретает налёт дилетантизма. Именно поэтому артисту эстрады совершенно необходима школа актёрского мастерства, позволяющая добиться психологической достоверности и правды существования в эстрадном номере.

Таким образом, в процессе развития эстрады как вида искусства каждый элемент внутреннего сценического самочувствия артиста приобрел усложненно-специфическую структуру. Произошло усиление личностного аспекта в создании образа, появилась интимная форма подачи материала, определились такие характеристики актёрской работы, как открытость, максимальная мера условности, синтетичность, импровизационность, сформировалась специфический актёрский образ - образ-маска. Эстрадоведами были сформулированы основные принципы актёрского существования на эстраде: «сам себе театр», существование «на грани двух миров» и «представление переживания». Также была определена методика создания эстрадного образа, отличная от театральной. Всё вышесказанное ещё раз подтверждает мысль о видовой самостоятельности эстрадного искусства, уникального и своеобразного, обладающего специфическим набором выразительных средств, одним из которых является актёрский образ.

Синтез зрелищных искусств в цирке.

Цирковое искусство по-своему эксцентрично передает окружающую действительность, отражает ее выразительными средствами разных искусств, обрамляющими смысловое ядро цирка – трюк. Синтез множества искусств, в котором вызрел современный цирк, обуславливает колоритность, некоторую рельефность его художественных образов.

Преобладающим началом в эстетическом поле цирка является то, что в центре его внимания всегда остается устремление к образу красивого, внутренне наполненного, реализующего свой потенциал человека, для которого даже невозможное может стать реальным. Другими словами, основой является развитие высших человеческих качеств, которые

облагораживают ум и сердце. Язык выразительности цирка предопределяет для реципиента вторжение размышлений об упомянутом совершенстве, которое приобретает на манеже вполне явные очертания, в повседневную жизнь. Впитав в себя вековые традиции и черты карнавалов, фольклора, концентрируя опыт множества поколений, цирковое искусство творит свою ценностную систему человеческой жизни. Эволюционная история циркового искусства демонстрирует, что развивали цирк, формировали новые жанры, стилистически усложняли и синтезировали с классическими искусствами в форме художественной полифонии путешественники, в современной ситуации – гастролирующие цирковые артисты, которые издавна передавали между странами и народами, между поколениями и эпохами ценностные ориентиры.

Тенденция к «эстрадизации» цирковых программ, согласно которой они должны были соответствовать принципам создания гала-концерта, наметилась еще в 1960–1970-е гг. Черты эстрадного шоу, которые заявлялись уже в начале циркового представления, стали и характерными чертами отдельных номеров, например тем, что были выстроены на основе акробатической пантомимы. В традиционных цирковых номерах доминировала «эстрадная» зрелищность, выражавшаяся в вычурном облике приспособлений, экзотичности животных. Принципы постановки номеров стремились к яркости, образности и подчеркиванию динамизма. Так, например, в кордебалете истинная цирковая природа в выступлении проявлялась, когда танцовщицы, начинавшие номер вальсированием, внезапно сбрасывали вечерние платья и становились воздушными гимнастками. В 1980-е гг. цирк вбирает в себя и цирковую драматургию, и систему режиссуры. Отдельное внимание следует обратить на особенности, связанные с выступлением в одной цирковой программе нескольких коверных клоунов (как парных, так и солистов). Клоуны превращались в некий центр представления, его самостоятельным номером, в структуре которого остальным номерам порой была отведена роль вставных интермедий. Примером могут быть выступления пары Ю. Никулина и М. Шуйдина или «Солнечного клоуна» О. Попова.

Сегодня синтез цирка и театра стал характерной чертой цирковых выступлений, а цирковые программы являются своего рода спектаклями, где происходит не просто смена номеров, но все действие выстраивается согласно соответствующему сюжету для достижения конкретной цели. Так, возникновение театра «Лицедеи» В. Полунина позволило говорить о синтезе цирка и эстрады и рождении театральной клоунады. Труппа театра прошла значительный путь от крохотных юмористических пантомим до значительных, полноценных спектаклей, использующих специфику обоих видов искусства. Экспериментальный проект «Маленький принц» московских режиссеров Н. Крылова и Г. Лавровского одновременно синтезировал в себе художественные возможности цирка, с одной стороны, и драмы, оперы и балета, с другой. Синтезом цирка, театра и мультимедиа стало поставленное

по мотивам гофмановского «Щелкунчика» театральное-цирковое шоу «Кракатук», созданное А. Могучим и А. Шишкиным.

Таким образом, во всех вышеперечисленных случаях можно говорить о высшем типе синтеза искусств, когда происходит синтез искусств (цирка, с одной стороны и театра, оперы, балета и т.п. с другой) синтетических изначально, по своей исходной природе. При этом происходит своеобразный перевод с одного творческого языка на другой, и, как следствие, взаимное обогащение различных искусств. Однако, необходимо уточнить, что при этом происходит как синтез искусств, так и его антитеза, когда каждое из искусств сохраняет за собой собственные выразительные и художественные особенности.

Лекция 6. Номер как структурная единица эстрады

Существует множество различных объяснений, что такое эстрадный номер. Обобщив их, можно сказать, что номер - это отдельное, завершённое композиционно, уравновешенное во всех частях небольшое, скоротечное, законченное сценическое произведение любого жанра, со своей завязкой, кульминацией и развязкой; выступление одного или нескольких актёров, выраженное средствами определённого вида искусства (драмы, музыки, хореографии, художественного слова, пантомимы, цирка и т.д.), оставляющее у зрителя, слушателя целостное впечатление.

В самом деле, какой бы мы ни взяли номер: разговорный, музыкальный, хореографический и т.д. - мы без труда обнаружим, что он имеет свою завязку, кульминацию и развязку. Иначе говоря, для номера характерна законченность его драматургии. Но, поскольку отдельный номер продолжается в концерте всего несколько минут, его драматургия, как правило, построена напряженно и протекает в весьма ограниченное сценическое время.

Именно из-за краткости времени, действие в эстрадном номере развивается стремительно. Такая его «спрессованность действия» предъявляет свои требования к созданию режиссером и артистом эстрады сценического образа: в течение нескольких минут актёру необходимо создать законченное (завершённое) произведение искусства, выявляющее его индивидуальность. На эстраде счёт идёт на секунды. Полминуты, прошедшие неинтересно для зрителя, наносят эстраднему номеру, эстраднему концерту непоправимый ущерб. Краткость и точность исполняемого номера обусловлены ещё и тем, что каждый из них, как правило, рассчитан на мгновенную реакцию зрительного зала. Иначе провал. Таково свойство эстрадного искусства, его своеобразие. Осмысление увиденного и услышанного зритель не может отложить «на потом» (как в театре): один номер сменяется другим, одна песня другой. Осмысление, понимание номера происходит по ходу его исполнения. Итак, ограниченность, спрессованность сценического действия - одно из самых основных «условий игры» в эстрадном искусстве.

Номер - плод совместного творчества автора (драматурга, композитора, поэта), актера и режиссера, объединенных решением общей задачи. Именно в нем и только в нем полностью выявляется мастерство и индивидуальность исполнителя. В то же время, хотя эстрадный номер существует сам по себе, полное свое художественное выражение он приобретает только в концерте, в своеобразном соревновании номеров между собой (кстати, слово «концерт» в переводе с латинского означает «соствязание»), то есть только в публичном исполнении.

Что бы ни утверждали некоторые теоретики, что, мол, сегодня понятие «номер» отошло в прошлое, как и сам номер, я с этим категорически не согласен. Он был, есть и будет существовать как основная единица эстрадного произведения, будь это песня, монолог, интермедия, танец и т.д. Именно драматургическая и смысловая законченность является одним из основных критериев, руководствуясь которыми, режиссер и актер выбирают для исполнения на эстраде отрывок из пьесы, прозы или му-зыкального произведения. Если в театре (драме, балете, опере) спектакль рождается на основе сложного синтеза драматургии, актерского и режиссерского искусства, художественного оформления, сценической атмосферы и т.д., то для большинства эстрадных жанров нет нужды в специально оборудованной сцене, в сценографии, определяющей время и место действия, нужен только исполнитель, и только он. Более того, в восприятии зрителя носитель эстрадного номера - сам актер. Такое впечатление создается у публики, хотя за плечами актера стоят и автор, и режиссер.

Существенной особенностью эстрадного номера является то, что одно и то же произведение в исполнении разных актеров, как правило, приобретает свое собственное оригинальное звучание. Происходит это потому, что эстрадный номер создается исполнителем, то есть конкретным человеком со своей неповторимой индивидуальностью. Иначе говоря, номер - это всегда творческое самовыражение актера.

Вообще, эстрадное искусство носит сугубо личностный характер. Неслучайно зрители не говорят: «пойдем на концерт послушать фельетоны или пародии, а говорят: «пойдем на Шифрина, Евдокимова, Пугачеву...» Каждый эстрадный номер несет в себе художественный образ. Даже у жонглера - это облеченное в художественную форму преодоление силы тяжести, а у акробата - ловкость и совершенство человеческого тела, его возможности.

И, наконец, условность, лаконичность, предельная выразительность, легкость перемещения, - то есть опять же «условия игры», присущие эстраде, определяют особую роль детали в этом виде сценического искусства.

Еще одно «условие игры» в эстрадном искусстве связано с тем, что человеку присуща потребность не только созерцать и сопереживать то, что сотворено актерами, исполнителями, но и действительно соучаствовать в действии.

Ни одно другое сценическое искусство не связано так со зрителем, как эстрада. Если в театре объектом внимания актера является, прежде всего, партнер, и актеры, общаясь между собой, воспринимают зрительный зал опосредованно, ощущая его дыхание, реакцию, и зритель, не участвуя в действии, лишь соперничает действующим лицам, то в эстрадном искусстве зритель - партнер актера. Исполнитель всегда общается непосредственно со зрителем, как бы разрушая так называемую «четвертую стену». Более того, в эстрадном искусстве все строится на том, чтобы преодолеть психологический барьер между актером и зрителем. Как правило, с первого же момента своего появления на подмостках актер устанавливает прямой контакт с публикой. «Трудно представить себе, чтобы герои Райкина произносили слова и обнажали свое нутро, не получая немедленной ответной реакции, - писал А. Бейлин - каждое слово актера, каждая черточка, характеризующая личность, рассчитаны на такую реакцию, нуждаются в ней...». То, что сказано о А.И. Райкине, можно отнести вообще к исполнителям монологов, фельетонов, сенок. Это подтверждает и сегодняшнее творчество эстрадных актеров. В каждом исполняемом ими так называемом монологе-образе огромную роль играют паузы, когда актер лукаво смотрит в зал, как бы говоря: «мы с вами заодно», и тут же возникает реакция зрительного зала. К примеру, при исполнении К. Новиковой монологов тети Сони, ищущей у зала не только понимания, но и сочувствия. Даже в скетче или интермедии, где актеры общаются между собой, соблюдается это «условие игры». Своеобразие такого общения в том, что оно идет «через зрителя». Каждый из партнеров как бы «берет зрителя в свидетели», втягивает его в свое действие, в свои союзники. Вспомните любой эстрадный дуэт. Два актера выходят на сцену. Разговаривают между собой. А между тем мы все время не только ощущаем, но и видим, как «через голову партнера» актеры обращаются к нам. Поглядит один в зал, улыбнется, и мы понимаем, что он предлагает нам вместе с ним посмеяться над его партнером; другой, отстаивая в споре свою правоту, свою точку зрения, жестом вдруг просит нас поддержать его. Реагируя на реакцию зрителей, отвечая на нее, актер по сути дела ведет с ними непрерывный диалог. Такая живая связь важна для эстрадного артиста еще и потому, что каждый раз на каждом концерте номер в чем-то меняется. Происходит это оттого, что на каждом концерте другой состав зрителей, другое у актера настроение, творческое самочувствие и т.д. Вот этот особый контакт со зрителем, активное взаимодействие между артистом и зрителем, открытая демонстрация актером своего мастерства, как бы говорящего: «посмотрите, как легко и ловко я поднимаю в воздух своего партнера», или «обратите внимание, как мы слаженно поем в дуэте», или «слышите, как я ему ответил», - является характерной для эстрадных жанров особенностью, определяемой «условиями игры» в эстрадном искусстве, и, естественно, учитывается режиссером при осуществлении эстрадного номера. Разговор с залом, непосредственное обращение к зрителям любого эстрадного номера - будь то фельетон, куплет, рассказ, танец, песня или

акробатический этюд - не только отличает эстраду от других видов искусств, но и вносит существенные коррективы и в другие искусства, когда они входят в эстрадный концерт. Доказательством тому служит еще одно любопытное наблюдение. Актер, произнесший в концерте, скажем, монолог деда Щукаря из «Поднятой целины» М. Шолохова или монолог Гамлета из одноименной трагедии В. Шекспира, никогда не скажет: «Я играл», а скажет «Я прочел», «Я исполнил». Такие коррективы происходят и с дирижерами, выступающими на концертной сцене. Достаточно вспомнить хотя бы поведение известного дирижера, руководителя оркестра «Виртуозы Москвы» В. Спивакова.

Лекция 7. Концертная (дивертисментная) эстрада

Дивертисментная эстрада включает в себя такие формы, как сборный концерт, тематический концерт, театрализованный концерт, обозрение (ревю), театрализованный концерт народного творчества, детский концерт.

СБОРНЫЙ КОНЦЕРТ.

Одна из наиболее распространённых разновидностей эстрадного зрелища – концертная программа («сборный концерт», «сборная солянка»). Богатый практический опыт постановки «сборного концерта» разрабатывает принципы сочетаемости, чередования номеров. Здесь в своеобразный конфликт вступают номера, стремясь к праздничному разнообразию и эмоциональности красок, эффектным неожиданностям. Однако, необходимо соблюдать меру в создании контрастов, чтобы разница в настроении близко стоящих друг к другу или даже соседствующих номеров не оказалась слишком большой, раздражающе действующей на зрителя уже на той грани эстетического эффекта; которая является «пограничной» для нормального человеческого восприятия, подобно «красной черте» в допустимом уровне шумов интенсивности света. То есть речь идёт о недопустимости «болевого» эмоционального воздействия.

При постановке такого концерта необходимо установление точной, оправданной по жанрам очерёдности и смены номеров. 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. Даже самый простой эстрадный концерт все-таки должен иметь какую-то «шапку», «девиз», «посыл», название, пусть незамысловатое. Например, «Приходите, побеседуем!» Или — «За чашкой чая». В программе нужно обратить внимание на роль конферансье, несущего на себе основную, сюжетную и идейную нагрузку. Поэтому создание репертуара конферансье, а также «размещение» этого репертуара по всему концерту, «подача» номеров, нахождение кульминации концерта в целом должны находиться в центре внимания режиссёра, ставящего концертную программу. Продолжительность вступления к концерту, как правило, не должна превышать 3-4 минуты, то

есть на «бумажном носителе» это полторы-две страницы. Конферансье в сборном концерте очень часто принимает на себя функции драматурга зрелища, которые выражаются в установлении последовательности номеров, в придании программе хотя бы видимости тематизма, в 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. У парного конферанса более широкие, чем у конферанса-соло, возможности, но и трудностей в этом случае заметно больше.

Каждая концертная программа выстраивается режиссёром по драматургической конструкции, общей для видов зрелищных искусств: экспозиция, развитие действия, кульминация и развязка. Кульминационная точка любого «сборного» концерта должна быть точно определена режиссёром совместно с конферансье. Ею, как правило, в «сборном» концерте является выступление артиста (или же группы артистов), представляющих наиболее высокий художественный уровень среди всех участников данного концерта. Режиссёр выстраивает отдельные номера в логической последовательности, «играющей» на главный эпизод концерта – его кульминацию. Необходимость придания сборному концерту большей стройности и разнообразия в подаче материала нередко возникает из-за дефицита номеров, которые могли бы без дополнительных усилий захватывать и удерживать интерес зала.

Подобная концертная программа может быть в известной мере театрализована: в плане конферанса, особой «подачи» номеров, поисков драматургических «ходов», связывающих различные номера. Определённое внимание здесь уделяется оформлению сценической площадки. Однако театрализация должна быть направлена на то, чтобы номера, органично сочетаясь, друг с другом, оставались при этом основными звеньями концерта, как требует того драматургия концертной программы. В сборном концерте используются и другие приёмы театрализации. Дополнительные компоненты (музыка в прологе и в паузах, мизансцены, использование театрального света и др.) разнообразят и обогащают концерт. Во многом необходимость театрализации эстрадных концертов усугубляется в наши дни из-за укрупнения масштабов вновь воздвигаемых концертных залов и спортивных сооружений. Зритель наблюдает солиста настолько издали, что не видит его лица, мимики, а духовая связь артиста и аудитории сведена до минимума. Поэтому исполнителю здесь необходима помощь иных, видимых и мощных средств театрально-концертного искусства. 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. Очень удобным приемом «первичной театрализации» обычного сборного концерта может служить трансформация образа конферансье.

ТЕМАТИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ.

Одним из распространенных видов современных концертных зрелищ является тематический концерт. Как и сборный, он строится по всем тем же законам, но его номера подобраны в соответствии с заявленной в сценарии темой. В тематическом концерте какая-то одна тема выделяется как главная, основная, ведущая. То же самое можно сказать о выделении в особые группы концертов юбилейных (бенефисов), «датских концертов» (посвящённых памятным датам) и праздничных. Практически каждый юбилейный концерт можно рассматривать как концерт праздничный по той простой причине, что любой юбилей — непременно еще и праздник*. Более того, он одновременно подходит и под рубрику тематический и уж наверняка — под рубрику сборный или дивертисментный.

Характерной особенностью большинства тематических концертных программ является то, что при создании сценария приходится предусматривать и отводить соответствующее место выступлению каких-то официальных лиц.

Не всегда режиссеру-постановщику в концертной программе хватает достаточного количества уже имеющихся номеров или данные концертные номера не совсем относятся к теме концертного зрелища. В этом случае приходится специально подбирать и заранее готовить все концертные номера зрелища по данной теме. В этом и заключается отличие тематического концерта от сборной концертной программы. По своей основе тематический концерт почти всегда театрализован.

Для разработки сценариев тематических концертов эстраднему драматургу и режиссеру необходимо изучать соответствующие исторические документы, иногда переосмысливать те или иные факты, связанные с данной темой, внимательно относиться к возникающим ассоциациям.

ТЕАТРАЛИЗОВАННЫЙ КОНЦЕРТ.

Из эстрадного концерта возникло и развилось понятие театрализованного концерта. Ведь попытки сблизить эстраду и театр предпринимались постоянно. Общее определение формы театрализованного представления-концерта, безусловно, содержится в самом термине: театрализованный концерт, или, как его ещё называют, концерт-спектакль, — это жанр сценического представления, с элементами эстрадного и театрального действия. От искусства эстрады здесь присутствует «концертность», то есть сумма законченных самоценных номеров (эпизодов), а от театра — единый художественный сценический образ, для создания которого используются выразительные средства: сюжетный ход, ролевая персонификация ведущих, сценография, театральный костюм, грим, сценическая атмосфера. Также на лицо все виды драматургических решений: сценарий и режиссёрская разработка; использование литературной основы

(заимствованной или специально написанной) для создания тематически и действительно цельного действия; стремление к драматургически законченному музыкальному решению; подчинение художественно-декоративного оформления и сценического пространства общему замыслу.

Сценарий концерта представляет собой перечень художественных номеров, сопровождаемый текстом ведущего, а также описание выразительных средств: свет, музыка, кино, слайды, массовые мизансцены, создающих единый образ представления. Номера, как правило, объединены в художественно - смысловые блоки, поставленные в определенные взаимосвязи концертные выступления, образующие развернутую художественную мысль. Композиционное оформление отдельных частей концерта зачастую бывает поэтическим, количество номеров не должно нарушить единство темы, замысла, целевой задачи.

Театрализованный концерт подразумевает тесную связь между артистом и зрителем. Основной партнер для артиста - зритель (публика). Подразумевается диалог между сценой и залом. Главное в театрализованном концерте, сделать зал своим союзником.

Театрализованные концерты устраиваются в связи с крупными событиями политического характера (День Победы), посвящаются биографическим или мемориальным датам (памяти писателей, ученых) и пр. Они или завершают торжественное заседание, становятся его художественным продолжением, или проходят самостоятельно. Задача режиссера концерта -- непрерывность воздействия его программы на зрителей, необходимость поддерживать интерес к заложенной в ней теме. Достигается это сменяемостью жанров и ритмов, дающих нагнетание, нарастание действия, объединяющих его.

Приём театрализации может быть задан ещё до начала собственного концерта с тем, чтобы заранее начать настраивать зрителя-слушателя на эмоциональное восприятие предстоящего зрелища. Широко используется приём работы до начала представления в фойе. Часто, наряду с концертными номерами, специально отобранными и в какой-то мере приближёнными к тематической направленности концерта, заново пишется и готовится театрализованный конференс. Следует особо отметить эмоциональное значение пролога и эпилога. Здесь может иметь место чрезвычайное многообразие приёмов. В качестве пролога используется документальный или художественный материал, настраивающий аудиторию соответствующим образом. Иной ход: вначале исполняется актёром-чтецом краткий поэтический пролог, и сразу, вслед за тем, прочитанные стихи как бы подкрепляются вступительной песней хора. Иногда концерт открывается своеобразным музыкальным парадом – прологом, когда на сцене вначале появляются все исполнители. Эпилог театрализованного концерта должен стать последним эмоциональным акцентом программы. Здесь уместно выступление многочисленного по составу коллектива – танцевального, хорового, инструментального. Эпилог, кроме того, может быть построен, так же, как и пролог, в виде парада всех участников, заполняющих сцену под

аккомпанемент пения хора или оказывающихся в качестве живого фона к исполняемому массовому танцевальному номеру.

Режиссёрские приёмы, которые можно использовать при организации театрализованного концерта:

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

2. 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.

3. Прием адаптации известного литературного сюжета или произведения к специфическим законам эстрады. Вопрос лишь в чувстве меры, в деликатности эстрадного автора по отношению к классику.

ТЕАТРАЛИЗОВАННЫЙ КОНЦЕРТ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА.

Ещё одна форма концертного эстрадного представления – концерт народного творчества. Жанровое чередование песенного и танцевального народного материала, оркестр народных инструментов и его использование в общем решении концертного представления, место и действенные функции текстового материала, возможности театрализации – вот исходная позиция для создания концертного представления на основе народного творчества. Необходимо остановиться ещё на одном существенном вопросе: речь идёт о юморе, о тех блёстках комического, без которых не мыслим ни один концерт подлинного народного искусства. В первую очередь это относится к жанру частушек, однако разработке комической темы нужно уделить внимание и в решении танцев, в тексте ведущих, и в общем режиссёрском решении представления.

Режиссёр театрализованного концерта народного творчества должен определить главную мысль будущего концерта – спектакля, его сверхзадачу, сквозное действие, а затем построить концерт так, чтобы его драматургию, обусловленную характером чередующихся номеров, их соотношением (как частных), подчинить общему художественному решению. Требуется найти точную экспозицию концерта, его развитие, его кульминацию и финал. Иными словами, построить концерт по принципу музыкально-драматургического действия, основой которого являются номера. Поиск действенного решения, соответствующего характеру песен, их настроению и той особой музыкальной драматургии, которая всегда заключена в настоящем песенном материале, не только не противоречит народной песне, а вытекает из самой её природы.

ОБОЗРЕНИЕ (РЕВЮ)

Обозрение — такая форма эстрадного эффектного действия-зрелища, в котором отдельные номера связаны простейшим сюжетным ходом, что

позволяет все время «менять» место действия. Чаще всего сюжетный ход обозрения строится на возникшей для героя (героев) необходимости совершать различные «путешествия» или «искать» кого-то или что-то и т.п. Второй тип ревью – программа, связанная сюжетом по мотивам известных литературных или кинопроизведений. Третий тип ревью мы видим тогда, когда в основе сюжета — не путешествие, а постоянный (или по-стоянные, если их несколько) обозреватель, который «обозревает» и обыгрывает тему, положенную автором в основу представления. В этом случае каждый номер воспринимается зрителем не как изолированное произведение, а как яркий эпизод, действие в общей композиции концерта. Иначе говоря, обозрение — эстрадное представление на задуманную и выраженную через сюжетный ход тему, составленное из объединенных в эпизоды разных номеров. Этой форме эстрадного искусства свойственны стремительный темп, неожиданность поворотов сюжетного хода, музыкальная насыщенность.

В то же время для обозрения очень важны соотношения частей и целого, номера и сюжета. Тут следует оговориться: обозрение, смонтированное из отдельных номеров, как правило, подготовленных независимо от создаваемого представления (существующих или существовавших самостоятельно, до включения их в программу обозрения), таит в себе опасность для режиссера-постановщика, которую не так-то легко преодолеть. Ведь сюжетный ход обозрения подразумевает подчинение себе отобранного для него номера, а у него есть своя логика, своя драматургия. Ведь он сам - завершенное произведение, которое может сопротивляться подчинению. Естественно, что в этом случае все зависит от творческой выдумки режиссера, от логики «входа» и «выхода» из номера, от его «подачи» и т.д.

Условно ревью можно разделить на два вида: ревью-феерия и камерное ревью. В первом случае определяющим является сочетание значительности содержания с яркой зрелищностью. Постановка ревью-феерий поэтому характерна для мюзик-холла и эстрадных представлений подобного типа. Этим определяется стиль и жанровые особенности спектаклей мюзик- холла (и относится скорее к праздничному типу эстрады, нежели к концертному). В ревью-феериях основными компонентами являются разнообразные эстрадные, а также цирковые и драматические номера, большие коллективы - танцевальные группы, эстрадные оркестры. Стремление к масштабности номеров также характерная черта мюзик-холла. В ревью-феериях важнейшую роль играет музыка. Сценическое решение ревью-феерий отличает эффективное использование технических возможностей сцены.

В камерных ревью в отличие от феерии, первостепенное значение приобретают разговорные жанры. Разнообразие концеранса, сценок, интермедий, определяет стиль камерного ревью. Эстрадные номера других жанров играют здесь подчиненную роль. В этом основное различие между ревью-феерией и камерным ревью. В постановочном отношении оно значительно скромнее. В камерном ревью все внимание обращено на актера.

ДЕТСКИЙ КОНЦЕРТ

Концерты подразделяются и по составу аудитории, для которой они проводятся. На практике чаще всего встречаются три таких вида: концерты для взрослой аудитории, для детской аудитории и для смешанной аудитории. Организатору необходимо это знать, поскольку требования аудитории многое диктуют. Детская аудитория требует точного расчета концерта во времени, поскольку дети быстро устают. С детской аудиторией важно очень тщательно продумывать подбор номеров, их расстановку, дети любят зрелищность, они против монотонности, хотят больше веселых и смешных номеров.

Эстрадные представления для детей надо рассматривать как одну из форм педагогики, поэтому следует точно разделить детскую аудиторию по возрастным группам, учитывая разницу в восприятии. Различна тематика детских концертов, различны номера и жанры, используемые в этих концертах, - от кукольных номеров до симфонических оркестров с «чисто» детским концерансом.

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.

Знакомые и привычные герои — неперенные участники эстрадных представлений для детей. Введение их в сценарий является обязательным и обуславливается психологией детского восприятия. Лучше всего, если в основу любого представления для детей положен какой-то нехитрый и динамичный сюжет. 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. В структуре сценариев программ для детей есть один важный драматургический прием, который, наверное, можно было бы назвать «динамическим», или «мобильным построением программы». Есть известная истина: для детей надо писать точно так же, как для взрослых, только гораздо лучше. Детская аудитория, как правило, монолитна и единодушна уже с самого начала. «Эффект группы» здесь очень силен. В эстрадных спектаклях для детей очень убедительно звучит стихотворная речь. Рифма помогает маленьким зрителям уловить смысл проносимого текста. Во всех детских эстрадных представлениях может и должен быть использован интерактивный способ общения со зрительным залом.

Разновидность эстрадных спектаклей для детей - театрализованное елочное представление, составными частями которого являются театрализованный концерт-обозрение с участием традиционных персонажей Деда Мороза и Снегурочки, игры, викторины, инсценировки сказок, басен.

Лекция 8. Театральная эстрада

К театральной эстраде мы относим такие формы, как эстрадный спектакль, мюзикл, программы эстрадных театров миниатюр, кабаре и КВН.

ЭСТРАДНЫЙ СПЕКТАКЛЬ

Эстрадный спектакль – это представление, в котором все номера связаны единым сюжетным ходом. Сюжет выполняет главенствующую функцию. Номера в угоду сюжету могут переделываться или трансформироваться. Существует два подхода к созданию эстрадного спектакля. Первый – «от драматургии - к номерам». Согласно этому подходу спектакль ставится по заранее написанному сценарию, чаще по мотивам литературного произведения. Под этот сценарий ставятся специальные номера, хореография, создаются костюмы и декорации, пишутся фонограммы. Второй подход – «от номеров – к драматургии». Соответственно с этим подходом собираются все возможные номера, костюмы и декорации, имеющиеся в коллективе и в соответствии с данным набором номеров и выразительных средств создаётся сценарий спектакля.

МЮЗИКЛ

Эта форма стоит на границе театра и эстрады. От эстрадного спектакля мюзикл отличается большей зрелищностью и размытостью границ между номерами. Кроме того, в мюзикле главенствующая роль отдаётся песням, написанным специально для данного представления. Кроме того, в мюзикле появляется синтетический артист, который и актёр, и певец, и танцор, и музыкант.

КАБАРЕ

Кабаре (фр. - кабачок). По своей сути это тоже сборная дивертисментная, иногда с элементами театрализации, эстрадная программа, идущая на эстрадных подмостках, расположенных в зале кафе или ресторана, основная цель которой развлекать сидящую за столиками публику.

В России начало этой форме эстрадного концерта положили кабаре «Летучая мышь» в Москве, а в Петербурге «Кривое зеркало», посетителями которых был весьма ограниченный круг лиц: художники, артисты, литераторы. То есть оба эти кабаре в то время были нечто вроде элитных клубов.

В начале XX века кабаретные программы состояли из различных песенок, сольных танцев, сатирических номеров и т.п. Но главную роль в них играл конферансье, ведущий непринужденный (часто вызывающий ответную реакцию публики, что очень важно в кабаретной программе!), разговор с сидящими за столиками. Нередко конферансье, спускаясь со сцены, проводил с ними самые различные игры.

И сегодня режиссеру, ставя действительно кабаретную программу (а такие попытки есть), следует помнить, что эти программы должны отличаться атмосферой раскованности, импровизационное, легкой ироничности, своеобразной интимностью обстановки. Вот почему режиссеру,

осуществляющему постановку кабаре, нужно заботиться не только о содержании и ее характере, но и стремиться создать в зале то, что можно назвать «кабаретным уютом».

В конце 80-х годов XX века в жизни нашей эстрады появились программы, так называемых «политических кабаре». В них большую часть программы занимают острые по своему содержанию политические номера. Так, например, в 1992 году в Москве с успехом шла эстрадная программа под названием «Кабаре двойников» (автор и постановщик А.Д.СИЛИН). В ней наряду с двойниками популярных эстрадных актеров действовали и двойники известных политических деятелей недавнего прошлого и настоящего. Современное кабаре – Камеди-клуб.

ПРОГРАММЫ ЭСТРАДНЫХ ТЕАТРОВ МИНИАТЮР

Театр миниатюр — театральный коллектив, работающий преимущественно над малыми формами: небольшими пьесами, сценками, скетчами, операми, опереттами наряду с эстрадными номерами (монологам, куплетами, пародиями, танцами, песнями). В репертуаре театров миниатюр преобладают юмор, сатира, ирония, не исключается и лирика. Труппа малочисленна, возможен театр одного актера, двух актеров. Лаконичные по оформлению спектакли рассчитаны на сравнительно небольшую аудиторию, представляют некое мозаичное полотно. Термин ТЕАТР МИНИАТЮР введен А. Кугелем в 1908 году, получил широкое распространение в России. Непосредственным предшественником является западноевропейское кабаре». Формы театра миниатюр очень разнообразны. Как правило, спектакль театра миниатюр имеет какой-то свой пусть не очень замысловатый сюжет, какую-то свою смысловую тематическую линию. Это, если можно так выразиться, некий каркас, на который нанизываются те или иные самостоятельные, но близкие по темам, смыслу, гражданской позиции миниатюры, фельетоны и монологи. И здесь, точно так же, как при создании того или иного обзора, сценарист и режиссер могут идти двумя путями. Первый - иметь набор литературных материалов разных жанров на интересующую и волнующую их тему, подобрать тот или иной драматургический ход, который легко и органично соединил бы эти материалы в единое целое. Второй — наоборот — найти, придумать, сочинить этот самый сквозной ход, сюжет, каркас, «смысловый ящик» и подобрать для него соответствующие материалы. И тот и другой путь не прост, но вполне возможен.

В наши дни каждый известный артист эстрады гордо называет свой, даже слегка театрализованный концерт — ТЕАТРОМ. Так поступает и Г. Хазанов, и Е. Петросян, и Е. Шифрин, и К. Новикова. В этих маленьких театриках часто присутствуют в некотором количестве и партнеры главных исполнителей, и декорации, и музыкальное сопровождение. Звучат разного рода произведения различных эстрадных авторов: монологи, фельетоны, куплеты, мозаики, юмористические песенки и песенки философского содержания... Но точно определить жанр того, что происходит на сцене, редко представляется возможным. Наверное, не даром в начале века только

что родившийся тогда Театр А. Райкина именовался «Театр эстрады и миниатюр». Этим как бы подчеркивался тот факт, что эстрада — это одно, а миниатюры — совсем другое. Понятие, более близкое к театру. А. Райкин был артистом универсальным, он одинаково легко работал в самых разных эстрадных жанрах, исполнял монологи от лица самых различных персонажей, пел куплеты, юмористические песенки с лирическим оттенком. Ему была доступна пантомима, но главным его «коньком» всегда была мгновенная трансформация, переход из одного сценического образа в другой — так называемые «маски». Он разработал специальную технику, позволявшую за доли секунды изменить костюм персонажа. А. Райкин «изобрел» особый жанр мини-миниатюр, так называемые «МХЭТки» (Малый Художественный эстрадный театр), часто представлявшие из себя театрализованные анекдоты.

В 70-80 годах XX века сначала в Киеве, а затем в Минске работал еще один эстрадный театр миниатюр «одного автора» В. Перцева. Он назывался «Христофор». Время от времени возникали и потом, увы, угасали разного рода студенческие эстрадные театры (СТЭМы).

От сборного, и даже театрализованного концертного представления спектакль театра миниатюр отличается более строгим драматургическим построением, более широким набором затронутых современных тем, часто более острым их решением и, как правило, — превалированием слова над музыкой, вокалом и хореографией. Хотя эти жанры не исключаются, они должны быть представлены достаточно хорошими исполнителями, и в гораздо меньшем объеме, чем жанры вербальные.

КВН

КВН родился у нас в стране во второй половине XX века. КВН существует как на профессиональном, так и на любительском уровне (клубные формы работы). Идеология КВН с момента возникновения была такова: в мире так много талантливых молодых людей, наших ровесников, которые сами не понимают, как они талантливы. Так почему бы не дать им возможность проявить свои таланты, убедить в них окружающих и самих себя? Для авторов, пишущих сценарии КВН, эта идея продолжает оставаться основной. И еще одно важное утверждение: тот первый КВН процветал на границе дозволенного. Это была игра с властью. И в соответствующий момент тот КВН «доигрался с огнем». Его прикрыли. Но окончательно уничтожить не смогли, как никто никогда не сможет истребить все политические анекдоты, все насмешки над властью. Они были и в фашистской Германии, они были в СССР, они есть сейчас на коммунистической Кубе... Юмор, смех, сатира — категории очень серьезные. Общественные. Политические. Кстати, это сегодня полузабытое слово «публицистика» употребляется в литературе о КВНах неоднократно. Сегодняшний КВН, по мнению одного из его создателей, напоминает муху, застывшую в янтаре. Она — абсолютно реальная муха. Она как живая. Но не летает...

Для создания программы того или иного Клуба веселых и находчивых надо сначала четко сформулировать тему игры. Ее девиз. Лозунг. И дальше уже можно переосмысливать, пародировать, каламбурить на этот счет. Для юмористического или сатирического раскрытия темы в домашнем задании может быть избрана любая форма. Это могут быть и краткие диалоги, каждый из которых заканчивается смешной «ударной фразой», и более продолжительные, соединенные какой-то единой мыслью, единой линией, точно так же, как большие эстрадные программы. Это может быть и то или иное путешествие, та или иная «работающая» на избранную тему площадка, место действия. Или же некая придуманная парадоксальная или фантастическая ситуация. Как правило, в программах КВН используется музыкальная фактура, подтекстованные на выбранную тему популярные песенки. Участники команд часто не умеют исполнять более или менее метражные монологи, даже оснащенные большим количеством смешных реприз. Их пространство — диалоги. Но выступление от этого ничуть не проигрывает. Диалог сам по себе может быть гораздо более динамичным и стремительно развивающимся, чем монолог. Самая сильная сторона КВН — его злободневность, обращение к современным темам, а также возможность быстро спародировать ту или иную общественную ситуацию. Именно эта живая сиюминутность и привлекает в залы игр КВН тысячи болельщиков. Удивительно, но факт остается фактом: многие, казалось бы, отлично придуманные шутки, остроты, репризы, имевшие шумный успех на КВНах, перенесенные в атмосферу эстрадной программы, шоу-представления, как правило, перестают «работать»... Почему, трудно сказать. Вероятно, — другая атмосфера, другие зрители, другой ассоциативный ряд...

2.2 Конспекты лекций по дисциплине «Режиссёрская композиция зрелища»

Лекция 1. Театрализация как метод организации художественного зрелища

Театрализация – древнейший приём выражения материала средствами театра, что значит использовать два его основных закона: организация сценического действия (драматического конфликта) по сквозной линии (законам драматургии) и создание художественного образа композиции средствами изобразительных, выразительных и иносказательных средств. Театрализация - сложный творческий метод, поскольку он связан с художественным осмыслением и символической обобщающей образностью, которая и является его главной сущностью. Именно образность даёт театрализации жизнь, создаёт водораздел между театрализованными и не театрализованными формами. Средствами театрализации могут служить словесное действие, музыка, свет, шум, футафория, реквизит, костюм, элементы изобразительного решения, грим, пластика, хореография и т.д.

В противовес театрализации существует приём иллюстрации, функция которого сводится к пояснению, наглядному примеру, подтверждающему то,

о чём идёт речь в основном тексте. Средствами иллюстрации могут служить документы, факты, слово, слайды, кино, фотографии, музыка, «реконструкция» событий, непосредственные выступления героев, речевая фонограмма и т.д.

Ведущими выразительными средствами, создающими язык театрализации, выступают символ, аллегория и метафора, при помощи которых режиссёр эстрады создаёт многогранный мир эстетических ценностей.

Символ в переводе с греческого означает «знак». Первоначально (в древности/ это слово означало условный вещественный опознавательный знак, понятный только определенной группе лиц. Например, знак рыбы был у первых христиан и служил своеобразным паролем в условиях преследования христиан язычниками. Так в процессе совместной деятельности и общения определенных групп людей или целых обществ, вырабатывались условные знаки, за которыми стояли предметы, мысли или информация.

Аллегория – иносказание, изображение отвлеченной идеи посредством конкретного отчетливо представляемого образа. Связь между образом и значением устанавливается в аллегории по аналогии (например, лев как олицетворение силы и т.д.). В противоположность многозначности символа смысл аллегории характеризуется однозначной постоянной определенностью и раскрывается не непосредственно в художественном образе, а лишь истолкования содержащихся в образе явных или скрытых намеков и указаний, то есть путем подведения образа под какое-либо понятие. Ассоциация, то есть создание в сознании человека смысловой или эмоциональной параллели происходящему явлению, невольное замещение его уже знакомым синонимом, заставляет зрителя домыслить то, о чем только заявлено, обозначено.

Метафора - очень важное средство эмоционального воздействия в режиссуре. В основе построения метафоры лежит принцип сравнения предмета с каким-либо другим предметом на основании общего для них признака. Различаются три типа метафор: метафоры сравнения, в которых объект прямо сопоставляется с другим объектом («колоннада роши»); метафоры загадки, в которых объект заложен другим объектом («били копыта по мерзлым клавишам» - вместо «по булыжникам»); метафоры, в которых объекту приписываются свойства других предметов («ядовитый взгляд», «жизнь сгорела»).

Театрализация бывает трёх видов. *Компилированная или комбинированная театрализация* заключается в тематическом отборе и использовании готовых художественных образов и соединении их между собой сценарно-режиссёрским ходом. Он используется в театрализованных концертах и представлениях. Главная задача сценариста при работе с данной формой – определение сценарно-смыслового стержня. *Театрализация оригинального вида* предполагает создание режиссёром новых художественных образов, согласно сценарно-режиссёрскому замыслу.

Применяется при создании представлений на основе инсценировки документа, а также инсценировки художественной прозы, поэзии, песни. При подобной театрализации создаётся синтез документального и художественного материала, а также художественного литературного и художественного зрелищного по принципу эмоционального развития мысли. *Театрализация смешанного вида* включает в себя компиляцию готового и создание готового материала.

Театрализация оригинального вида предполагает выстраивание действия по законам драматургии. Попробуем применить для этой цели метод действенного анализа, разработанный К. С. Станиславским и доработанный Г.А. Товстоноговым, где его специфика максимально соответствует эстрадным принципам. Метод действенного анализа - способ перевода образов одного вида искусства - литературы, драматургии - в другой, перевод на язык сценического творчества. Фундаментальным понятием метода является сверхзадача – то есть идея произведения, обращенная в сегодняшнее время, то, во имя чего ставится сегодня представление или номер. Путь воплощения сверхзадачи – сквозное действие – это та реальная, конкретная борьба, происходящая на глазах зрителей, в результате которой утверждается сверхзадача.

Двуединый процесс, лежащий в основе методики так называемой «разведки умом» и «разведки телом», опирается на способность режиссера событийно воспринимать действительность. На этапе «разведки умом» у режиссера формируется представление о том, как будет развиваться представление, – от исходного события, через основное, центральное, финальное – к главному событию. Событийное развитие – важнейшая часть режиссерского замысла. Событие – основная структурная единица сценической жизни, неделимый атом действенного процесса. Отобранная режиссером на этапе «разведка умом» цепь событий – путь к постановочному решению спектакля. Товстоногов считал, что пьеса в своем развитии опирается на пять событий:

1. Исходное событие – своеобразный эмоциональный «зачин» спектакля, его камертон, оно начинается за пределами спектакля и заканчивается на глазах зрителя; оно фокусирует, отражает в себе исходное предлагаемое обстоятельство, зарождаюсь в его недрах.

2. Основное событие – здесь начинается борьба по сквозному действию, вступает в силу ведущее предлагаемое обстоятельство пьесы.

3. Центральное событие – это в спектакле высший пик борьбы по сквозному действию.

4. В финальном событии – кончается борьба по сквозному действию, исчерпывается ведущее предлагаемое обстоятельство.

5. Главное событие – самое последнее событие спектакля, заключающее «зерно» сверхзадачи; в нем как бы «просветляется» идея произведения; здесь решается судьба исходного предлагаемого

обстоятельства – мы узнаем, что стало с ним, изменилось ли оно или осталось прежним.

Метод действенного анализа предполагает совместный импровизационный анализ события и действия в нем, осуществляемый актерами под руководством режиссера, – это так называемая «разведка телом». Эта часть метода называется методом психо-физических действий. Говоря об этом этапе, мы должны помнить, что анализ осуществляется всем психофизическим аппаратом актера – не только телом, но и умом, всем сердцем и душой художника. Если в номере или эпизоде есть текст (слова), либо пластический текст, то под него режиссёр должен подложить психофизическое действие, действие, производимое с целью психического воздействия на других персонажей, зрителей или на самого себя.

Таким образом, театрализация на эстраде являет собой образно-зрелищное воплощение документального материала либо художественного текста, а также компиляция готовых номеров средствами образного сценарно-режиссёрского хода. Для реализации этого метода необходимо найти общий идейный стержень, определить цепочку событий, подобрать образы для их воплощения, попытаться реализовать их выразительными средствами из артистического и технического арсенала и подложить под них психофизические действия.

Лекция 2. Архетипы персонажей. Штампы. Амплуа

Термин “архетип” возник в аналитической психологии Юнга. Здесь архетип – это совокупность врожденных и универсальных форм человеческого воображения. Архетипы содержатся в коллективном бессознательном и проявляются в сознании в виде снов, воображений и символов. Литературоведение, а за ним и театроведение воспользовались этим понятием, чтобы выделить в творчестве систему мифов, возникших в глубинах коллективного постижения мира. Исследования драматургических персонажей обнаруживают, что некоторые образы идут от мифологического и подсознательного (интуитивного) видения человека и отражают всеобщие комплексы и типы поведения. В этом смысле можно говорить о Фаусте, Федре, Эдипе, Дон Жуане, Золушке, Гамлете как о персонажах- архетипах. Эти характеры интересны тем, что позволяют выйти далеко за рамки их частных ситуаций в различных драматургиях и подняться до общечеловеческой архаической модели. Таким образом, в драматическом искусстве архетип – это общечеловеческий тип (персонаж), повторяющийся как в конкретных произведениях, так и в драматургии в целом, в ту или иную эпоху и во всех литературах и мифологиях.

Именно через индивидуальное персонажи приобретают характерность, степень и впечатляющая сила которой зависит от умения режиссера вывести характер из определяющих его обстоятельств, исторической обстановки, окружения. Характерное (от греческого *character* –отличительная черта,

признак, особенность) - общее, существенное в характере персонажа, события, пейзажа, интерьера, переживания. "В каждом существе, в каждой вещи пронизательный взор открывает характерное, то есть ту внутреннюю правду, которая просвечивает сквозь внешнюю форму". (Ф. Достоевский). Коль через типическое выражается индивидуальное, то и в индивидуальном проявляется типическое. Типическое (от греческого *types* - образец, отпечаток, форма) - усиленное, гиперболическое воплощение свойств художественно познаваемой действительности в изображаемых в произведении искусства лицах, событиях, фактах. В типическом характерное достигает максимума соответствия индивидуального общему, становится полным и абсолютным. В жизни наличествуют явления в определенной мере типические, но "в действительности типичность лиц, как бы разбавлена водой". (Ф. Достоевский). Усиление роли типического в театре привело к появлению амплуа - типа роли актера, соответствующей его возрасту, внешности и стилю игры (амплуа субретки, героя-любовника, инженю и т.д.). Амплуа зависит от возраста, морфологии, голоса и личности актера. В частности различаются трагические и комические амплуа. Существует так же понятие "побочного" амплуа (стоящего между персонажем и актером, исполняющим его).

Основные архетипы персонажей:

— Руководитель — всегда держит руку на пульсе дела. Знает свою команду даже лучше, чем они сами. Владелец богатого прошлого. Требует уважения подчинения. Имеет свои представления о чести, которые многие могут не понимать. Типичные представители — Дон Карлеоне из «Крестного отца».

— Плохой хороший парень — обаятелен и умен. Минимум один раз его серьезно ударили жизнь. На него часто незаслуженно вешают всех собак. Бунтарь. В душе добр и даже сентиментален. Пример — капитан «Серинити» Малькольм «Мэл» Рейнольдс.

— Лучший друг — надежный, спокойный, верный. Часто колеблется между долгом и велением сердца. Пример — доктор Ватсон.

— Профессор — его работа — это его жизнь. Он эксперт, часто не без странностей. Пример — Шерлок Холмс.

— Душка (соблазнительница) — остроумный и обаятельный манипулятор людьми. Его жизнь — бесконечный спектакль. Пример — Остап Бендер.

— Потерянная душа — живет прошлыми ошибками. Видит людей насквозь, но и его душа открыта и ранима. Зачастую одинок.

— Авантюрист — искатель приключений. Храбр, изобретателен, зачастую эгоистичен. Он бесстрашен, изобретателен и эгоистичен. Человек практики. Пример — Джеймс Бонд.

— Боец — благородный и суровый. Несет миру свет на обухе своего топора. В этом он настойчив. На деньги внимания, как правило, не обращает (если это не кодекс «за бесплатно не убиваем»). Пример — граф Монте-Кристо.

— «Своя» девчонка — искренняя, дружелюбная, надежная, храбрая с прекрасным чувством юмора. Храбрая и стойкая. Не ценит себя. Пример — Келли, механик «Серинити».

— Безбашенная — эта эксцентричная и импульсивная дама, отсутствие представлений о дисциплине. Пример — Алиса из «Алисы в стране чудес».

— Хорошая девочка — наивная и трогательная. Ее легко обмануть и обидеть. Вех понимает и прощает, поэтому часто влюбляется в мерзавцев. Практически нежизнеспособна без покровителя. Пример — Золушка.

— Училка — умница. Настойчивая, серьезная, умная, начитанная, надежная, замкнутая (хотя чувства у нее есть). Редко обращает внимание на свою внешности или же считает себя дурнушкой.

— Нянька — этакая мамочка — помножит, утешит, раны перевяжет, в лобик поцелует. Ей требуется, чтобы в ней постоянно нуждались, ей нужна семья. Идеалист и бытовой мудрец.

Разумеется, в центральных персонажах может быть намешано несколько архетипов, но, как правило, с довольно-таки четкой доминантой.

Их очень легко превратить в штампы:

— Туповатый стражник, простоватый богатырь, мудрый старец, чокнутый профессор, хилый очкарик, солдат-балагур, бывший офицер-наемник.

— Злодей — ему нужен только мир. Но желательно весь.

— Подручные злодея — комические глупые помощники главгада.

— Напарник героя — во всем чуть хуже героя. Его единственная функция — оттенять достоинства главного.

— Крутая подруга — прикроет спину в бою и согреет постель.

— Снабженец — у него герой получит меч-кладенец.

— Мудрый старец — к нему приходят за мудрым советом.

— Пройдоха — постоянно ищет выгоду, предает, обманывает, ворует...

— Волшебный помощник — тринадцатилетний сосед-хакер, вскрывающий сервера Пентагона просто для разминки.

— Шлюха — собственно, шлюха и есть. Ка правило, должна соблазнить героя по заданию врагов.

— Роковая красавица — как паучиха сжирает своих любовников.

— Стареющие родители — их жалко, они погибнут, когда враги сожгут деревню.

— Стерва — сначала будет ругаться с героем, но потом все равно в него влюбится.

— Предатель — тот самый верный друг, который предаст в середине книги.

— Ложный кумир — сначала его все обожают, потом это ничтожество все презирают.

Существует множество классификаций амплуа, различающихся между собой различными критериями и подходами:1). Социальное положение: король, слуга, щеголь и т.д.;2). Костюмные амплуа в мантии (первые роли и роли отцов в комедии), роль в корсете и т. д.3).характер: инженерю, любовник, предатель, благородный отец, дуэнья и т.д.

И хоть система и приемы амплуа отошли в прошлое, они нередко используются в современной режиссуре, как своеобразный постановочный прием.

Акцентуация характера (от латинского *accentus* - ударение) - чрезмерное усиление отдельных черт характера, проявляющееся в избирательной уязвимости личности по отношению к определенному рода психогенным воздействиям (тяжелым переживаниям, чрезвычайным нервно-психологическим нагрузкам и т. д. - то есть именно тем, которым, как правило, подвергаются персонажи драматических произведений) при хорошей и даже повышенной устойчивости к иным воздействиям. В жизни чистые типы встречаются редко и преобладают смешанные формы, в искусстве же мы, как правило, имеем дело с чистыми типами.

Типы акцентуации характера и их характеристики.

1. Циклоидный - склонность к резкой перемене настроений в зависимости от внешней ситуации.
2. Астенический - тревожность, нерешительность, быстрая утомляемость, раздражительность, склонность к депрессии.
3. Боязливый (сензитивный) - робость, стеснительность, тенденция испытывать чувство неполноценности.
4. Шизоидный - отгороженность, замкнутость, трудности в установлении контактов, эмоциональная холодность, проявляющаяся в отсутствии сострадания.
5. Застревающий (параноидальный) - повышенная раздражительность, стойкость отрицательных аффектов, болезненная обидчивость, подозрительность, повышенное честолюбие.
6. Эпилептоидный - недостаточная управляемость, импульсивность поведения, нетерпимость, конфликтность, вязкость мышления, чрезмерная обстоятельность речи, педантичность.
7. Демонстративный (истероидный) - выраженная тенденция к вытеснению неприятных для субъекта фактов и событий, к лживости, фантазированию и притворству, используемым для привлечения к себе внимания, характеризуемая отсутствием угрызений совести, авантюристичностью, тщеславием, неудовлетворенной потребностью в признании.
8. Гипертимный - постоянно приподнятое настроение, жажда деятельности с тенденцией разбрасываться, не доводить дело до конца, повышенная словоохотливость (скачка мыслей).
9. Дистимный - напротив, чрезвычайная серьезность, ответственность, сосредоточенность на мрачных и печальных сторонах жизни, склонность к депрессии, недостаточная активность.
10. Неустойчивый (экстравертированный) - склонность легко поддаваться влиянию окружающих, постоянный поиск внешних впечатлений, компаний, умение легко устанавливать контакты, носящие, однако, поверхностный характер.
11. Конформный - чрезмерная подчиненность и зависимость.

Эмоционально образная суть персонажа - есть его зерно. Это тот манок, из которого он (персонаж) растет. Старые очки в железной оправе, жесткий воротничок или еще какая-нибудь деталь могут входить составной частью в зерно роли. Без них актер чувствует себя "голым". Когда актер в "зерне", его ничто не смущает, ему ни что не мешает. Он свободен. А в зерно одной роли может входить массивный письменный стол, другой - плешивый парик или трость с набалдашником. Зерном может быть близорукость или страх простуды, нервный тик или постоянное желание выпить, больное сердце или ощущение собственной нескладности. Речь идет не о характерности, а о форме роли. Характерности может и не быть. Характер же, не имеющий формы - не образ, не характер, а только заявка на него. Зерно роли уже понятия формы, лишь составная его часть. Но, как правило, найти зерно - означает найти форму. Зритель хочет видеть в произведении искусства не просто отражение действительности, но некую идеализированную действительность, в которой предельно акцентированы в чувственно-образной форме, как позитивные ценности, так и негативные. В первую очередь этому процессу идеализации подвергается персонаж.

Персонаж (от латинского *persona* - маска, лицо) - художественный образ человека, совершающего поступки в определенной ситуации. Персонаж, помимо эмоций (носителем которых он является) наделен определенным внешним обликом и чертами поведения. Являясь способом художественного освоения характерного в человеке, персонаж первоначально значим не только в драматических видах искусства, но и в любых других фигуративных (литература, изобразительное искусство, программная музыка и т.д.) видах. Черты Персонажа обладают разной мерой определенности: одни из них получают непосредственное воплощение в визуальном изображении, другие же присутствуют в художественном произведении косвенно, в качестве апелляции к воображению зрителей, входя в воспринимающее сознание в виде необязательных образов. В художественном произведении Персонажи соотношены друг с другом, образуя, своего рода, систему, которая является центром художественного построения, важнейшим объектом композиции. Персонажи бывают главные, второстепенные, эпизодические, внесценические (лишь упоминаемые по ходу действия). Как синоним термина Персонаж нередко используется словосочетание "действующее лицо". Бытует терминологическая традиция, согласно которой "Персонаж" - это лишь второстепенное лицо в произведении, центральные же фигуры при этом обозначаются как "герой" художественного произведения.

В греческой мифологии герой - персонаж, возведенный в ранг божества. В современной драматургии герой - тип персонажа, наделенный исключительной силой и мощью. Его способности и таланты превосходят возможности простых смертных, но "появление героя стабилизирует образ человека". (Оже). Герой бывает как положительным, так и отрицательным, а так же коллективным (в некоторых исторических драмах 19 века), неуловимым (театр абсурда, Ф. Дюрренматт), уверенным в себе и связанным

с социальным строем (в произведениях соцреализма). Иронический и гротесковый двойник героя - антигерой, появился в драматургии в конце 19 века.

Основные требования, возникающие в ходе воплощения персонажа, лепки его характера - точность и подробность. Точность, как предельное соответствие внутренним и внешним качествам взятого материала, отсутствия общих мест. Точность времени, среды, локальность. Эмма Бовари не может быть перенесена в другую страну, в другую эпоху, в другое сословие. Известные попытки перенесения времени и места действия классических произведений настолько деформируют характеры их персонажей, что фактически приходится говорить о возникновении их новых обликов. Переносится не произведение, а только его фабула. Поэтому все наиболее удачные попытки переноса, связаны с созданием на основе известной фабулы новых произведений. Так на основе "Ромео и Джульетты" была создана "Вестсайдская история". Режиссер творит своих персонажей опосредованно, через актера. Актер является носителем знаков, средоточием сведений о рассказываемой истории, о психологической и пластической характеристике персонажа, о связи со сценическим пространством или ходом представления. Даже если его роль в постановке кажется относительной и замещаемой (предметом, декорацией, звуком, техническими средствами), он остается целью и смыслом любой драматической практики.

Лекция 3. Принципы композиционного построения

Построение гармонически совершенной формы подчиняется определённым законам, которые также проистекают из структуры действенного акта. Законы гласят:

1. Закон сохранения смысла. Форма не должна искажать художественной информации.
2. Закон верной ценностной ориентации. Форма должна ориентировать на приоритетные ценности.
3. Закон эвристической достаточности. Новизна творческих приёмов должна находиться в балансе с приёмами уже использовавшимися ранее.
4. Закон коммуникативной полноценности. Количество технологических приёмов и энергетических затрат для передачи информации не должно превышать необходимого уровня.
5. Закон эстетической гармоничности. Форма не должна нарушать эстетических законов культурной среды.

Разумеется, что приведённая классификация охватывает самые крупные праздничные формы, которые в свою очередь могут быть подвергнуты дальнейшему анализу и классификации. Другими словами, переход от надсистемы - праздника, к его слагающим элементам - формообразующим доминантам, а затем к праздничным формам и далее, к анализу этих форм и составляют суть рассматриваемого нами аналитического процесса. Для

примера рассмотрим столь популярную в празднике зрелищную форму. Основанием для нашего анализа является степень условности действенных процессов, на которых базируется данная форма.

1. Способ передачи информации. (Кто и что несёт информацию (структура формы), характер и содержание информации, её художественный смысл, где она размещается в зрелище, когда и кем она добыта и когда доносится до зрителя, как, в каких формах, она преподносится зрителю, зачем преподносится, почему именно эта информация и именно таким образом?)

2. Ценностно-ориентационная функция зрелища. (Что является носителем смысла зрелища, какова его символика, где символика располагается в зрелище, когда эта символика возникла, как эта символика конструируется, зачем используется эта символика, почему её нельзя заменить другой, а если можно, то какой?)

3. Стилиевые особенности поведения персонажей зрелища. (Кто внёс новые “трюки”, что они собой представляют, где этот трюк возник, где размещается в зрелище, как трюк построен, когда и как его лучше использовать, зачем он нужен в зрелище, почему нельзя обойтись без него?)

4. Знаковые формы передачи информации, образы, символы, способ общения со зрителем. (Действующие лица зрелища, что они делают, в каких обстоятельствах происходит общение, когда протекает общение, как общаются персонажи, зачем они это всё делают, почему они не могут общаться по-другому?)

5. Эстетический, художественный норматив зрелища. (Кто основоположник этой эстетики, кто её носитель, что представляет из себя этот стиль, где этот стиль распространён, когда он возник, как лучше его преподносить, как он влияет на выразительность, зачем этот стиль нужен для вашего зрелища, почему этот стиль получил распространение, а если не получил, то тоже почему?)

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ КОМПОЗИЦИОННОГО ПОСТРОЕНИЯ

Принцип целесообразности.

Предполагается, что режиссёрский замысел и вся структура композиции обладают наличием смысла, который может быть выражен только в художественных формах, используемых режиссёром-автором для построения своей композиции. Любые возможные истолкования смысла в виде определения темы, идеи, цели или художественной задачи, хотя и отразят некоторую смысловую нагрузку, тем не менее, останутся только фактами истолкования смысла и не более. Поэтому принцип целесообразности может быть определён только приблизительно методом истолкования, который, однако, не отрицает наличие целесообразности в процессе построения той или иной режиссёрской композиции. Хочется подчеркнуть, что, в конечном счёте, этот художественный смысл направляет весь творческий процесс переработки исходного материала в художественную форму. И, как известно смысл основывается, прежде всего, на мировоззрении художника. Но упаси

боже, если своё творчество художник превращает в декларацию своих мировоззренческих позиций. Немецкий историк культуры и философ Вильгельм Дильтей пишет по этому поводу: «Выражение мировоззрения не может быть вложено в произведение искусства, но оно определяет внутреннюю его форму».

Мировоззрение - фундамент творчества, но не может весь архитектурный ансамбль произведения искусства быть сотворённым из одного фундамента.

Принцип единства.

"Каждый этап развертывания художественной целостности отражает общую для понятия целого диалектику взаимодействия противоборствующих сил покоя и деятельности, простоты и сложности, порядка и беспорядка, равновесия и его нарушения", - пишет В Шестаков. У Фаворского читаем: "Приведение к целостности зрительного образа будет композицией".

Целостность обеспечивается единством разрозненных частей композиции. Самый простой приём реализации единства – это объединение всех частей композиции общей сюжетной линией. Так строится драматическая композиция. Таким очень распространенным в зрелищных искусствах является приём так называемой «театрализации». Но, вспоминая известный анекдот, хочется подчеркнуть, чем «театр» отличается от «театрализации» – тем же чем «канал» от «канализации». Распространённый не значит правильный. Однако вся совокупность методов, средств и способов построения композиции – это приведение всего конгломерата элементов к целостной структуре.

Принцип доминанты (кульминация или гл. композиционный узел)

Е. Розенблюм так определяет доминанту: "Доминанта - преобладающий сквозной компонент темы, определяющий требуемое соответствие избираемых художником формальных приемов особенностям зрительного восприятия".

Трудно написать сложнее, но понять всё-таки можно. Доминанта это нечто такое главное, что организует весь комплекс режиссёрских приёмов и ухищрений для построения художественно завершённой формы. То есть, форма здесь выступает синонимом композиции, что не так уж неправильно, а композиционные составляющие смыкаются вокруг доминанты, которая, являясь эмоционально смысловым и структурным центром, имеет мощное влияние на все функциональные связи элементов композиции. Кроме того, она является точкой отсчёта в процессе восприятия композиции зрителем. В зрелище – это кульминация, в празднике главный композиционный узел праздничного пространства.

Принцип группировки.

Целое – это не механическая совокупность частей, а взаимозависимость независимых дискретных элементов, образующих целое не сложением, а скорее наложением и слиянием в общую целостность для

декларации общего нового смысла. Каждая часть несёт определённую композиционную нагрузку за счёт исполнения в этом «хоре» своей партии.

И слияние подобных, контрастирующих, созвучных и диссонирующих в общий строй даёт то многоголосие, которое и называется целым. Но если одна часть подчинена другой, то это не потому, что она хуже, а потому, что композиционные требования определяют соподчинение частей и их взаимозависимость в общей композиции в соответствии с общими законами восприятия. И чтобы закончить этот абзац необходимо с точки зрения литературной композиционности поставить в конце такое предложение, которое подведёт итог всему сказанному выше. Это последнее предложение таковым и явилось.

Принцип динамизма.

Динамизм (от греч. Δύναμις, сила, мощь) — подвижность, стремительность развития действия, то же самое, что динамика (динамичность). Понятно, что это понятие напрямую связано с такими распространенными терминами, как темп и ритм сценического действия. А динамика действия напрямую связана с законами восприятия. Чем динамичнее (читайте – энергичнее) действие, тем большее воздействие на зрителя оно оказывает. Статика не приемлется. Статика надоедает. Не помню, говорили ли мы о темпо-ритме, но не грех напомнить ещё раз.

ТЕМПО-РИТМ (в действии) это частота пульсации эмоциональной энергии, затраченной на преодоление препятствий, стоящих на пути к цели.

Короче динамика композиции напрямую связана с этим понятием. Как пульсирует нерв действенной композиции, так и протекает процесс восприятия.

Что же касается изобразительных средств, то и здесь динамичность далека от буквального своего смысла: «немая сцена» из «Ревизора», где Гоголь заставляет всех застыть на несколько секунд, без единого слова, гораздо больше насыщена движением, чем неугомонная и суетливая болтовня Бобчинского и Добчинского в I действии. Примененная в режиссёрской практике, идея динамизма затрагивает как выбор тем, так (естественное следствие) и самые приемы художественной изобразительности.

Динамизм как композиционный прием обладает способностью направлять и усиливать ощущение движения в действии. Композиционное построение праздника может быть представлено в виде схемы из линий, показывающих направление движения в праздничном пространстве - по диагонали, по кругу, лучевое, S -образное. Движение в композиции имеет организованный характер, ритмизовано. С его помощью осуществляется гармония целого. Всякое движение — это видимое нами стремление к недостающему равновесию.

Принцип равновесия.

Уравновешенность частей композиции predetermined самой задачей построения. Если, грубо говоря, левую часть сделать больше, а правую меньше, то и восприятие такой композиции будет, что называется «левым».

Поэтому уравновешенность частей вокруг оси симметрии, как в пространстве, так и во времени является первостепенным требованием в построении праздничной композиции.. "Симметрия, как бы широко или узко мы не понимали это слово, есть идея, с помощью которой человек пытался объяснить и создать порядок, красоту и совершенство".

К фундаментальным понятиям симметрии относятся плоскость симметрии, ось симметрии, центр симметрии. Плоскостью симметрии называется такая плоскость, которая делит фигуру на две зеркально равные части, расположенные друг относительно друга так, как предмет и его зеркальное отражение. Осью симметрии называется такая прямая линия, вокруг которой симметричная фигура может быть повернута несколько раз таким образом, что каждый раз фигура "самосовмещается" сама с собой в пространстве.

Наконец, центром симметрии *C* называется такая особая точка внутри фигуры, характеризующаяся тем, что любая проведенная через точку прямая по обе стороны от нее и на равных расстояниях встречает одинаковые (соответственные) точки фигуры. "Идеальным" примером такой фигуры является шар, центр которого и является его центром симметрии

Но если с пространством всё более или менее понятно, то симметрия во времени предполагает некоторое ускорение к финалу в полном соответствии с принципом динамизма. Уплотнение времени обеспечивает динамическое ускорение. Поэтому, как правило, часть композиции после кульминации в зрелище более интенсивная и более динамичная, нежели предкульминационный отрезок.

Принцип гармонии.

Гармония (греч. αρμονία — связь, порядок; строй, лад; слаженность, соразмерность, стройность). Внесение гармонического начала в композиционное построение и в моделировку формы означает не одно только соблюдение количественных отношений, обеспечивающих соразмерность, пропорциональность, равновесие. Гармония осуществляет связь между всеми элементами произведения - примиряет противоречия между формой и содержанием, между материалом и формой, между предметом и пространством и прочими элементами формы, сводя все воедино в единое композиционное целое. О том, как это происходит можно говорить бесконечно и, тем не менее, так ничего и не сказать. Поэтому автор счёл целесообразным привести здесь статью Виктора Лавруса «Золотое сечение», в которой с поразительной ясностью рассказывается о главном принципе природной гармонизации.

Лекция 4. Иллюстрация, театрализация, игратизация как основополагающие методы эстрады

Функция метода иллюстрации сводится к пояснению, наглядному примеру, подтверждающему то, о чём идёт речь в основном тексте. Средствами иллюстрации могут служить документы, факты, слово, слайды, кино,

фотографии, музыка, «реконструкция» событий, непосредственные выступления героев, речевая фонограмма и т.д.

Театрализация – древнейший приём выражения материала средствами театра, что значит использовать два его основных закона: организация сценического действия (драматического конфликта) по сквозной линии (законам драматургии) и создание художественного образа композиции средствами изобразительных, выразительных и иносказательных средств. Театрализация – сложный творческий метод, поскольку он связан с художественным осмыслением и символической обобщающей образностью, которая и является его главной сущностью. Именно образность даёт театрализации жизнь, создаёт водораздел между театрализованными и не театрализованными формами. Средствами театрализации могут служить словесное действие, музыка, свет, шум, бутафория, реквизит, костюм, элементы изобразительного решения, грим, пластика, хореография и т.д.

Ведущими выразительными средствами, создающими язык театрализации, выступают символ, аллегория и метафора, при помощи которых режиссёр эстрады создаёт многогранный мир эстетических ценностей.

Символ в переводе с греческого означает «знак». Первоначально (в древности) это слово означало условный вещественный опознавательный знак, понятный только определенной группе лиц. Например, знак рыбы был у первых христиан и служил своеобразным паролем в условиях преследования христиан язычниками. Так в процессе совместной деятельности и общения определенных групп людей или целых обществ, вырабатывались условные знаки, за которыми стояли предметы, мысли или информация.

Аллегория – иносказание, изображение отвлеченной идеи посредством конкретного отчетливо представляемого образа [1]. Связь между образом и значением устанавливается в аллегории по аналогии (например, лев как олицетворение силы и т.д.). В противоположность многозначности символа смысл аллегории характеризуется однозначной постоянной определенностью и раскрывается не непосредственно в художественном образе, а лишь истолкования содержащихся в образе явных или скрытых намеков и указаний, то есть путем подведения образа под какое-либо понятие. Ассоциация, то есть создание в сознании человека смысловой или эмоциональной параллели происходящему явлению, невольное замещение его уже знакомым синонимом, заставляет зрителя домыслить то, о чем только заявлено, обозначено.

Метафора – очень важное средство эмоционального воздействия в режиссуре. В основе построения метафоры лежит принцип сравнения предмета с каким-либо другим предметом на основании общего для них признака. Различаются три типа метафор: метафоры сравнения, в которых объект прямо сопоставляется с другим объектом («колоннада рощи»); метафоры загадки, в которых объект заложён другим объектом («били копыта по мерзлым клавишам» – вместо «по булыжникам»); метафоры, в которых объекту

приписываются свойства других предметов («ядовитый взгляд», «жизнь сгорела»).

Театрализация бывает трёх видов. Компилированная или комбинированная театрализация заключается в тематическом отборе и использовании готовых художественных образов и соединении их между собой сценарно-режиссёрским ходом. Он используется в театрализованных концертах и представлениях. Главная задача сценариста при работе с данной формой – определение сценарно-смыслового стержня. Театрализация оригинального вида предполагает создание режиссёром новых художественных образов, согласно сценарно-режиссёрскому замыслу. Применяется при создании представлений на основе инсценировки документа, а также инсценировки художественной прозы, поэзии, песни. При подобной театрализации создаётся синтез документального и художественного материала, а также художественного литературного и художественного зрелищного по принципу эмоционального развития мысли. Театрализация смешанного вида включает в себя компиляцию готового и создание готового материала.

Театрализация оригинального вида предполагает выстраивание действия по законам драматургии. Попробуем применить для этой цели метод действенного анализа, разработанный К. С. Станиславским и доработанный Г.А. Товстоноговым, где его специфика максимально соответствует эстрадным принципам. Метод действенного анализа – способ перевода образов одного вида искусства – литературы, драматургии – в другой, перевод на язык сценического творчества. Фундаментальным понятием метода является сверхзадача – то есть идея произведения, обращенная в сегодняшнее время, то, во имя чего ставится сегодня представление или номер. Путь воплощения сверхзадачи – сквозное действие – это та реальная, конкретная борьба, происходящая на глазах зрителей, в результате которой утверждается сверхзадача.

Двуединный процесс, лежащий в основе методики так называемой «разведки умом» и «разведки телом», опирается на способность режиссера событийно воспринимать действительность. На этапе «разведки умом» у режиссера формируется представление о том, как будет развиваться представление, – от исходного события, через основное, центральное, финальное – к главному событию. Событийное развитие – важнейшая часть режиссерского замысла. Событие – основная структурная единица сценической жизни, неделимый атом действенного процесса. Отобранная режиссером на этапе «разведка умом» цепь событий – путь к постановочному решению спектакля. Товстоногов считал, что пьеса в своем развитии опирается на пять событий:

1. Исходное событие – своеобразный эмоциональный «зачин» спектакля, его камертон, оно начинается за пределами спектакля и заканчивается на глазах зрителя; оно фокусирует, отражает в себе исходное предлагаемое обстоятельство, зарождаюсь в его недрах.

2. Основное событие – здесь начинается борьба по сквозному действию, вступает в силу ведущее предлагаемое обстоятельство пьесы.

3. Центральное событие – это в спектакле высший пик борьбы по сквозному действию.

4. В финальном событии – кончается борьба по сквозному действию, исчерпывается ведущее предлагаемое обстоятельство.

5. Главное событие – самое последнее событие спектакля, заключающее «зерно» сверхзадачи; в нем как бы «просветляется» идея произведения; здесь решается судьба исходного предлагаемого обстоятельства – мы узнаем, что стало с ним, изменилось ли оно или осталось прежним.

Метод действенного анализа предполагает совместный импровизационный анализ события и действия в нем, осуществляемый актерами под руководством режиссера, – это так называемая «разведка телом». Эта часть метода называется методом психофизических действий. Говоря об этом этапе, мы должны помнить, что анализ осуществляется всем психофизическим аппаратом актера – не только телом, но и умом, всем сердцем и душой художника [3]. Если в номере или эпизоде есть текст (слова), либо пластический текст, то под него режиссёр должен подложить психо-физическое действие, действие, производимое с целью психического воздействия на других персонажей, зрителей или на самого себя.

Таким образом, театрализация на эстраде являет собой образно-зрелищное воплощение документального материала либо художественного текста, а также компиляция готовых номеров средствами образного сценарно-режиссёрского хода. Для реализации этого метода необходимо найти общий идейный стержень, определить цепочку событий, подобрать образы для их воплощения, попытаться реализовать их выразительными средствами из артистического и технического арсенала и подложить под них психофизические действия

Основными приемами активизации аудитории в процессе театрализованного действия (игротизации) являются:

-вербальная активизация, дающая участникам возможность самовыражения посредством слова;

-физическая активизация, побуждающая зрителей к движению, перемещению и другим физическим действиям;

-художественная активизация, стимулирующая эмоциональную сферу участников и вызывающая их художественную самодеятельность.

Принцип активного соучастия зрителя в совместном действии-игре и проблемы вовлечения их в это действие – эти приемы взяла на вооружение эстрада из уличных театров и театров игры. Рассмотрим основные приёмы метода игротизации.

Приём «Подсадка». Суть приема: среди зрителей находятся «свои люди», которые из зала задают вопросы ведущим и другим действующим лицам праздника, вступают с ними в полемику, побуждая тем самым к активным действиям аудиторию.

Приём заманивания – одним из основных приемов вовлечения зрителя в действие является традиционный прием игры среди публики, переходящий в

игру с самой публикой. А затем постепенное заманивание и втягивание в эту театральную игру всех зрителей. Заманивание зрителей в совместную игру начинается на уровне создания «окружающей среды», как правило, с изготовления пригласительного билета (напр., в виде письма-треугольника), программки (напр., в виде ордера на обмен квартир), с оформления и театрализации подхода к месту действия (напр., использование пароля, ответов на загадки, гадания цыганок) и самого места действия (раздача в зале газет, какого-л. угощения и т. д.) Приемом заманивания может выступать заранее предусмотренная в сценарии возможность проявления отношения чел-ка к происходящему событию: одобрение или неодобрение, активная поддержка какой-л. мысли, присоединение голоса солидарности (это прямое обращение в зал, митинг, принятие документов, голосование, диспут, хоровое пение, коллективные выходы и шествия, церемониальные действия: возложение цветов, принятие клятвы, вынос знамени и т. д.)

Приём провоцирования – отвергая многое из практики уличных театров, тем не менее, мы можем взять некоторые режиссерские приемы вовлечения зрителя. К сожалению, на наших ТП присутствуют равнодушные зрители – посторонние наблюдатели жизненных событий. А иногда просто застенчивые, скованные люди. Как заставить их действовать? Приемы те же самые – заманивание и провоцирование. Заманивание начинается еще на уровне создания замысла и сценария. Провоцирование- "подначка", "розыгрыш", "поначка", "попытка подтолкнуть", "заставить", "вынудить" зрителя включиться в действие, начать играть. Зрителю, напр., вручается какой-н. предмет и предлагается с ним действовать (мелок, чтобы нарисовать что-н.; кубы, чтобы построить декорацию; бутафорский пистолет, чтобы "убить" неугодного исполнителя спектакля: включение в хоровод; предложение побороть "медведя" и т. п.). Для провоцирования зрителя может быть использована "подсадка" (несколько зрителей, проявляющих первоначальную активность в ответ на вопросы и задания исполнителей: они могут вступать в диалог, в дискуссию, выходить на игру и т. п.).

Приём скандирования – это состязательное взаимодействие.

Приём «Длинные шнуры» - это разговор с залом, разговор-интервью в вопросно-ответной форме.

Приём «Игровое действие» – это игровая ситуация, возникшая в представлении, когда необходимо совершить действие за определенное время.

Приём «Ритуальные и церемониальные действия – это действия, выработанные обычаем – минута молчания, возложение венков, символика, обычаи, обряды.

Приём «Нанизывание» - это коллективное пение; коллективные выходы, шествия; коллективные выступления, рапорты, переклички (очевидцы, ветераны, местные герои). «Коллективное пение» усиливает ощущение общности, является стимулятором активности аудитории. В процессе организации этого приёма необходимо позаботиться о том, чтобы

текст песен был доступен всем (текст можно напечатать, написать, выставить на сцену плакаты с текстами песен). Роль запевал могут выполнять участники хорового коллектива. Также необходимо обязательно продумывать сюжетную линию, которая позволит сидящим в зале, участвовать в действиях, происходящих на сцене. Планируя введение приемов вовлечения зрителя в действие, надо уметь прогнозировать реакцию аудитории, прогнозировать включение зрителя в действие (Будут ли петь? Что нужно сделать, чтобы участвовало как можно больше людей?).

Лекция 5. Монтажный метод как технология создания диветрисментной программы

Монтаж – сборка частей в единое идейно-художественное целое. «Монтаж – это мысль художника, его видение мира, его идея, выраженная в отборе и сопоставлении кусков кинематографического действия в наиболее выразительном и наиболее осмысленном виде». Литературный монтаж – также способ художественного мышления, способ организации разнообразного литературного, документального материала в поэтическое целое, который предполагает динамический процесс постижения конкретной проблемы и вытекающей отсюда основной мысли. Построение целостной картины из отдельных кусков, элементов – прием, при котором можно отбрасывать все лишнее, оставляя только самое главное, существенное и значительное. Это дает возможность сжатия материала, концентрации действия во времени. Но при этом нельзя забывать, что монтаж в искусстве подразумевает глубокую идейно-философскую связь. Основой искусства монтажа, указывал В. Пудовкин, является не просто соединение отдельных кусков, а такое соединение, при котором зритель получил бы впечатление целого, непрерывного, продолжающего движение действия. Определяя монтаж, заметил, что он неотделим от синтезирующей, объединяющей и обобщающей мысли.

Монтаж – это художественный метод соединения разножанрового материала. При помощи монтажа можно конструировать и выражать самые сложные ощущения. О монтаже как ассоциативном творческом методе впервые стали говорить в двадцатые годы прошлого столетия и связано это с именами великих русских кино- режиссёров С. Эйзенштейна, В. Пудовкина М. Ромма и других. Суть монтажа по С. Эйзенштейну в том, «что два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления, как новое качество».

Виды и приёмы монтажа

При всём многообразии обозначенных авторами видов монтажа (А. И. Чечётин, Д. Н. Аль, О. И. Марков) можно особо выделить следующие:

Последовательный или конструктивный монтаж – когда все фрагменты сценария выстроены в определённом логическом порядке; впрочем, логика

при любом раскладе должна присутствовать. Чаще всего в основе такого вида монтажа лежит временная хронологическая последовательность.

Параллельный монтаж или симультанный, где действие происходит одновременно дополняя и обогащая друг друга; либо по принципу контрастной параллели, где опять же идёт некое сопоставление, сравнение; либо как углубление темы, расширение пространства, места действия.

В рамках этих двух видов могут быть самые различные приемы монтажного соединения, которые зависят от ассоциативного видения сценариста и режиссёра. Но в тоже время если приём используется на протяжении всего сценического действия как главенствующий, он может выступить уже в роли вида монтажа.

Контрастность, когда через сопоставление контрастирующих элементов достигается острая выразительность. Монтаж по контрасту – один из наиболее распространённых приёмов конфликтного отражения действительности. По контрасту может монтироваться любой материал: стихи и музыка, музыка и видеоряд, пантомима и вдруг возникающие шумы, выступление реального героя и музыка, игровая драматургическая сцена и видеоряд и т. д. В данном приёме очень ценен ритмический контраст.

Ассоциативный приём, связь между номерами или фрагментами, при которой одно из представлений вызывает другое. В результате чего идёт целостное восприятие факта, мысли. Чаще всего это сопоставление реальных явлений жизни и художественного материала, некоторые авторы называют этот приём методом иллюстрации и призывают не использовать этот метод в работе. Однако, ассоциативный приём очень действенен эмоционально. Он меняет художественно – эмоциональное восприятие реального факта. Ассоциации, которые программируются в сценарии могут быть прямые, более понятные общей аудитории, и косвенные их иногда называют интеллектуальными.

Приём рефрена /refren – повтор/, повторяющаяся музыкальная или поэтическая строка, отдельное действие, видеоряд. Нередко используется как связка между эпизодами, придавая им смысловую глубину, способствуя нарастанию действия. Но может использоваться и так: некий кадр или монтажная фраза дословно или слегка видоизменяясь повторяется несколько раз, каждый раз задавая новую расшифровку. Приём рефрена может быть выстроен и по контрасту, вызывая также у зрителей определённые ассоциации.

Близок к приёму рефрена приём лейтмотива в виде повторяющегося подчеркивания основной мысли. В данном приёме, в отличие от предыдущего, музыкальная тема звучит на протяжении всего представления, подчёркивая проблему, конкретизируя идею. Приём может вызывать и другие ассоциации, если основная мелодия резко контрастирует с материалом эпизодов.

Приём контрапункта, в музыке одновременное движение нескольких самостоятельных мелодий, голосов, образующих гармоническое целое.

Приём служит, как правило, для выявления внутренних связей монтируемого материала, ведущих к обобщению, к образному раскрытию авторской мысли. Что отличает данный приём? В заданную мысль вначале сценария, художественно поданную, как бы вторгается некий вывод, который будет в полный голос звучать в конце представления.

Одновременность действия на нескольких площадках, экранах, залах;

Реминисценция или перенос эпизода в прошлое и др.

Законы построения концертного действия едины для всех разновидностей эстрадных и массовых представлений и зрелищ. Научиться выстраивать при помощи монтажной «сборки», монтажного «сцепления» из разнородного материала единую драматургическую конструкцию, в основе которой лежит концертное действие – это значит овладеть основным драматургическим методом создания как массового действия, так и эстрадного представления. «...Монтировать – в основе уметь анализировать. Отсюда искать главное – причинность. Монтаж есть результат степени познания процесса». Монтаж драматургичен в своей основе, конфликтен. Смысл зависит от соотношения, столкновения друг с другом кусков, от их сцепки, создающей новое качество самих кусков в сопоставлении. Так рождается взаимоотношение кусков в сценарной структуре, так проявляется драматургия нового типа.

Искусство монтажа в том, что его первый этап – расчленение на самостоятельные элементы – подводит нас к части второй – соединению этих частей, рождающему качественно новое целое. Монтаж – искусство расчленения, слом непрерывного действия. Поиск нового драматургического принципа прерванного, рожденного монтажной структурой действия. Монтажную драматургическую структуру, основанную на прерванном действии, не следует понимать как набор отдельно, самостоятельно существующих кусков и эпизодов. В сценарии массового действия и эстрадного представления монтаж отдельных эпизодов и номеров должен быть объединен в неразрывное, логически развивающееся действие. Выражение идеи и основных тенденций культурно-массового мероприятия осуществляется, главным образом, через тематическое представление (зрелище) как форму, способную наиболее эмоционально и убедительно воздействовать на зрителя, внушая авторскую мысль. Являясь ключевым звеном в композиции праздника, представление призвано точно и ярко передать смысл событий с помощью образных поэтических иносказаний: метафоры, аллегии, символа. Действенная структура самого представления – это развитие борьбы внутри каждого его эпизода и от предыдущего к следующему. Ход ее определяет события и строит своеобразный «монтаж кульминаций».

Первое и главное условие жанра представления (зрелища) состоит в том, что конфликт обнаруживается на стыке эпизодов или номеров и рамках данного эпизода, что в обязательном порядке должно учитываться при их монтаже. В противном случае действие замкнется внутри одного эпизода и не получит своего развития. Именно драматургия борьбы, её цель, направление, смысл

определяют цветовые и музыкально-пластические перемены, участвующие в формировании образного строя сценической композиции.

Лекция 6. Этапы работы режиссёра над эстрадным зрелищем дивертисментного типа

Проектный этап работы по созданию тематического концерта

Режиссёрский замысел является первым этапом в технологии создания концерта, который называется проектным. Все наше творчество начинается с нашего отношения, с нашего чувства, с того, какой «задел» мы сможем «сплести» из нашего внутреннего содержания и сможем ли напитать этот узор светом и любовью. На проектном этапе выделяются следующие ступени:

1) Разработка темы и идеи тематического концерта. Тема определяет содержание и отвечает на вопрос - «О чем?». Идея - Основная мысль автора, которая раскрывается в кульминации, выражается в виде утверждения. Все, о чем Вы хотите сказать зрителям, заключается в теме, а то чем хотите закончить Ваше произведение - в идее.

2) Отбор номеров или работа с готовым репертуаром. Необходимо помнить, что концертные номера - это главное. Они вплетаются в сюжет, не теряя своей музыкальной ценности. Сюжет дополняет номера, а номера - сюжет. Такой взаимообмен создает целостность произведения.

Принципы составления номеров КП:

- нарастание зрелищности;
- контраст (массовые и сольные, подвижные номера, статичные - на слух и на зрение);
- отношение к каждому номеру как к самостоятельной единице;
- жанровая совместимость (предыдущие номера не должны отвергать рядом стоящий номер);
- техническая совместимость;
- принцип непрерывности концертного действия.

Способы обеспечения непрерывности концертного действия:

- занавес и система суперзанавеса;
- использование сценического круга, бегущей дорожки, любой движущейся конструкции;
- дополнительные места действия (балкон, терраса);
- предварительная зарядка инструментов, станков, стульев;
- совмещение нескольких, а иногда и многих коллективов на сцене;
- ведущий, связывающий действие на сцене и зрительный зал. Своим мастерством создает «энергетическое поле» между зрителем и сценой, которое взаимообогащает творческий процесс в концерте.

3) Поиск сюжетного (сценарного) хода тематического концерта. В этом параграфе необходимо подключить всю фантазию, придумать героев, их историю, все перипетии (события), которые будут происходить с ними.

Декорации и оформление сцены помогут в воплощении вашего замысла, создадут атмосферу. Возможно, Вы используете для сюжета известных героев из художественной литературы. Все это уложится в сюжетный ход, объединяющий все эпизоды тематического концерта.

4) Композиционное построение тематического концерта.

Оно позволяет упорядочить материал и логично изложить события, расположить составные части праздника в последовательности: экспозиция-завязка - ход борьбы - кульминация - развязка - финал.

Схема построения действия:

Экспозиция (завязка основного конфликта) - момент действия, кульминация (развязка основного конфликта) - новое положение, после развязки, финал.

5) Первая проба сценария (набросок). Сценарий - литературное произведение с подробным описанием действия. Важно сохранить композиционное построение и расположение кульминации в этом построении, т.к. именно там фокусируется идея - Ваша основная мысль. В театре сценарист и режиссер работают в тесном творческом союзе. В нашем случае сценарист и режиссер часто одно и то же лицо - в этом также состоит особенность ТК. Необходимо учитывать при написании сценария временные рамки действия. Чаще всего это 2-2,5 ч., уложенные в 2 отделения.

Роль режиссера как автора сценария номера в разных жанрах неодинакова. Естественно, что отправной точкой в создании номеров на основе монолога, фельетона, куплета, песни служит авторский и музыкальный текст. Но даже в этих случаях нередки ситуации, когда режиссер принимает на себя функции создателя сценария (либретто) номера, а не ограничивается режиссерской разработкой предложенного автором текста или музыки материала. Часто режиссер вместе с автором работает над текстом, и в этом случае становится соавтором произведения. В некоторой части речевых жанров (например, в пародии) эта тенденция проявляется в большей степени. И практически всегда режиссер становится создателем драматургии номера в вокально-эстрадном, оригинальных и эстрадно-цирковых жанрах, режиссер-балетмейстер - в эстрадной хореографической миниатюре. Специфику драматургии номера в театре миниатюр точно определил А. Райкин: «Материал должен быть актуальным, лаконичным, образным, смешным и в то же время облагораживать душу и сознание. У режиссера при создании замысла и драматургии номера нет «прикидки» на конкретного артиста, а есть некое общее представление, замысел, для которого он затем надеется найти исполнителя, то тем самым нарушается один из основных законов эстрады. Вольно или невольно режиссер в таком случае ставит на первый план свой замысел, свою индивидуальность, а не индивидуальность артиста. Конечно, в разных жанрах эстрады существует своя специфика в подходах к созданию драматургии сюжетного эстрадного номера. В этом смысле условно все жанры можно разделить на два типа: эстрадные жанры, в которых есть авторское начало. Это в первую очередь речевые жанры, где присутствует авторский текст. Это эстрадная песня (текст и музыка);

эстрадные жанры, в которых отсутствует авторский текст. Это почти вся группа оригинальных жанров, танец на эстраде. Может возникнуть вопрос: разве в первой группе жанров режиссер, создавая сюжетный эстрадный номер, не определяет предлагаемые обстоятельства, событийный ряд, не работает над созданием характера персонажа (маски) и т.д. Безусловно. Однако здесь у него уже есть отправная точка (авторский текст). Поэтому тут нужно говорить не о создании режиссером драматургии сюжетного эстрадного номера, а о режиссерской разработке авторского замысла. Здесь работа режиссера эстрады в большой степени схожа с работой режиссера в драматическом театре. С той лишь разницей, что первый оперирует понятием номер, а второй - понятием «спектакль». Но и к автору текста эстрадного номера чаще приходит успех, когда ориентируется на конкретного артиста. Очень трудно писать для того или иного артиста, не увидев его, не поговорив с ним, не поняв, как он сам реагирует на то или иное, - писал известный эстрадный автор И. Виноградский. «У каждого человека свой строй речи, свой ритм, особенности, соответствие между речью и внешними данными. То, что может говорить со сцены высокий, грузный, неторопливый, седовласый, уверенный в себе мужчина, никогда не сможет убедительно произнести тоненькая юная девушка, пусть даже очень хорошенькая ...» Знать своего исполнителя необходимо. В этом одно из условий успеха.

В номере на основе авторского текста режиссер ищет разработку, прием, ход, неожиданное решение, отправной точкой к которым послужил авторский текст. На основе текста режиссер в свою очередь определяет: что происходит?

б) Работа с художником, световые и звуковые решения. Необходимо рассказать художнику свою идею, познакомить с наброском сценария, героями, со своим вариантом решения пространства. В художественном оформлении важна атмосфера. Нужно соблюдать в оформлении и музыке историческую эпоху, в которой живут и действуют Ваши герои. Избегайте эклектики, стремитесь к единству слова и стиля.

7) Составление плана подготовки мероприятия и назначение ответственных за определенные этапы подготовки: срок; что сделать; кто ответственный
Подготовительный этап работы по созданию тематического концерта

Следующий этап называется подготовительным. Он состоит из следующих ступеней:

1. Рабочий вариант сценария
2. Написание свето-звуковой партитуры для технических служб.
3. Репетиции с ведущими по тексту. Проработка образов. Постановка актерских задач.
4. Репетиции эпизодов с ведущими.
5. Репетиции с ведущими на сцене. Постановка мизансцен.
6. Репетиция концертных номеров творческих коллективов на сцене.
7. Разработка и подготовка экспозиции, кульминации и финала
8. Оформление и монтировка сцены. Техническая репетиция

9. Сводная репетиция концерта.

10. Работа над оформлением фойе.

Быть готовым к репетициям - задача режиссёра. Необходимо придумать и «проиграть» заранее в мыслях то, что будет происходить на сцене между героями и почему, сделать пометки на сценарии по действию. На репетициях нужно объяснить ведущим их действия и мизансценические перестановки. Мизансцена - это язык режиссера, пространственное решение смысловых кусков. Не нужно бояться применять смелые решения по сценическому пространству. Необходимо использовать интересные, «говорящие» мизансцены, используйте разный уровень в декорациях - ступеньки, лестницы, «ломайте пространство». На репетициях концертных номеров нужно обратить внимание на драматургическую выразительность исполнителей - солистов или оркестрантов. Ребятам следует рассказать тему, идею концерта и объяснить их музыкальный вклад в развитие действия. Если есть чтецкие номера - репетировать их отдельно, с микрофонами и очень тщательно. Большая сцена может «поглотить» звук или исказить внешнее впечатление от этого камерного жанра.

Существует «Три кита», на которых держится любое действие - экспозиция, кульминация и финал. Экспозиция готовит нас к предстоящему действию, погружает в сценическую атмосферу. Эта увертюра, в которой дается лейтмотив и проводится через весь концерт. Экспозиция и финал всегда взаимосвязаны. Интрига, заданная в экспозиции разрешается в финале. В кульминации соединяются все борющиеся силы. Это точка наивысшего напряжения, самый эмоциональный момент праздника. Финал в тематическом концерте всегда яркий, выразительный, объединяющий и примиряющий все стороны. Сводную репетицию желательно проводить в готовых декорациях или частично готовых. Обязательно ведущим надо дать в руки микрофон. Особое внимание еще раз на чтецкие номера в контексте общего прогона и акцент на исправлении возможных недочетов. Техническим службам необходимо выставить свет и проверить звук. Фойе может стать частью действия, а может просто создавать праздничное настроение. Важным этапом является продумывание его оформления, музыки на вход гостей, проведения тематической массовки.

Организация репетиционного процесса тематического концерта состоит из следующих этапов:

- обсуждение сценария ТК с постановочной группой;
- сводные репетиции;
- прогонные;
- монтировочные;
- генеральные;

Когда готов окончательный сценарий, иногда бывает необходимо «заказать» у педагогов конкретные номера, которые бы помогали развитию действия и работали на идею. Особенно бывает это необходимо в экспозиции и в финале.

В основе организации репетиционного процесса ТК лежит встреча с руководителями коллективов, обсуждение необходимых деталей (отбор готовых номеров из репертуара, в случае необходимости заказ конкретного номера из репертуара, просьба о внесении коррективов в зависимости от замысла, корректировка номеров, при необходимости сведение в один номер). Встреча режиссера с реальными героями ТК и обсуждение важных аспектов.

Итак, подготовительный период состоит, в основном, из репетиций и проработки художественного оформления мероприятия. Особо тщательно надо подойти к выбору ведущих. Они должны соответствовать соей роли по типуажу, владеть своим телом, речью и не бояться сцены.

Для удобства работы техническим службам необходимо написать светозвуковую партитуру по следующей схеме: реплика; свет; звук.

Этап реализации в работе по созданию тематического концерта

В день концерта необходимо провести следующие действия: технический прогон без ведущих, технический прогон с ведущими, репетицию начала, финала и кульминации с участниками, оформление фойе.

Особенностью прогона является репетиция массовых сцен, где на сцене собирается большое количество участников. Здесь важно правильно расположить их, сохраняя смысловое содержание концерта. Чаще всего массовыми сценами становятся начало и финал. Они должны быть эмоциональными, яркими, музыкальными. От вашего настроения на генеральной репетиции зависит весь ход репетиции. Ваша уверенность, положительный эмоциональный заряд, доброжелательность, позитивный настрой поможет всем справиться с волнением. Не забудьте поблагодарить в конце вечера все службы, педагогов, детей. Через некоторое время будет целесообразно и очень полезно собраться с педагогами на обсуждение состоявшегося мероприятия. Важно посмотреть со стороны на удаchi и ошибки, высказать свои ощущения и т. п.

Проблемы подготовки театрализованного концерта и способы их решения. Трудности, с которыми мы сталкиваемся в нашей работе, чаще всего одни и те же у всех: это отсутствие материальной базы, декораций, сводных репетиций, современного технического оборудования (видео, свет и т.д.) Нельзя сбрасывать со счетов и человеческий фактор. Иногда можно столкнуться с непониманием, с нежеланием педагогов внести «свежую струю воздуха» в их концерты. Проблемой является и оторванность коллективов в одном учреждении друг от друга. Если коллектив выступает в 1-ом отделении, то он редко остается посмотреть на своих коллег во 2-ом. От этого возникает разобщенность и невозможность порой в больших концертах создать единый стиль, чтобы все и всё работало на одну идею не только набором исполняемых произведений, но еще и духовно сопереживая друг другу, что и создает эту неповторимую атмосферу и единство. Часто невозможно заказать нужный репертуар и приходится использовать то, что

есть. Поэтому нам так необходимо терпение и опыт, чтобы получить ожидаемый результат.

Чтобы решить эти проблемы можно прибегнуть к следующим методам:

- Проводить творческие круглые столы перед концертом, чтобы педагоги знали, когда и в чем они участвуют. Им будет легче довести информацию до своих воспитанников и настроить на нужный лад.
- Использовать декорации из подбора или ограничиться символическим оформлением, деталями, любыми художественными средствами (шарики, плакаты и т.п..)
- Использовать костюмы из подбора и возможно реквизит брать напрокат в творческих коллективах своего ДДТ (театральном коллективе)
- Привлекать родителей к помощи в организации технического обеспечения мероприятия, (взять напрокат компьютер, видеоаппаратуру, экран и т.п.)
- Провести творческий круглый стол после концерта. Подвести итоги, разобрать ошибки и поблагодарить всех участников.
- Интеллигентность, «творческое горение» и самоотдача - вот Ваши помощники в достижении результата.

И помните, что Вы все равно будете сильнее любых ситуаций и вопреки всему доведете дело до конца, потому что Вас ждут зрители и вам есть, что им сказать.

Этап подведения итогов и анализа результатов

После проведения концерта наступает четвертый этап - этап подведения итогов и анализа результатов. Этому этапу, как правило, уделяется недостаточное внимание, а между тем, он очень важен. Во-первых, после окончания мероприятия необходимо привести в порядок территорию, на которой оно происходило. Во-вторых, вернуть владельцам аппаратуру, реквизит, декорации, костюмы, которые брали в аренду. В-третьих, рассчитаться по кредитам, то есть произвести окончательный расчет с автотранспортным предприятием за предоставленный транспорт, оплатить работу звукорежиссера, режиссера, художника по свету и т.п., произвести другие оплаты.

Затем, наступает момент обсуждения и анализа проведенного концерта. В ходе этого обсуждения необходимо выяснить, была ли достигнута цель или нет, какие принципиальные ошибки были допущены, или, наоборот, что нового и интересного было достигнуто. По итогам проведенной программы и её обсуждения, необходимо оформить методический материал, куда войдут:

- протоколы заседания оргкомитета;
- план подготовки и проведения программы;
- копия сметы расходов;
- программа концерта и монтажный лист к нему;
- эскизы оформления и костюмов;
- образцы рекламы;
- видеоматериал (фотографии, видеосъемки);
- отзывы средств массовой информации и зрителей;

- протоколы или иные документы с материалами обсуждения анализа проведенного мероприятия.

Лекция 7. Приёмы создания комического на эстраде

Все основные художественные средства, все основные приемы комического служат созданию «образа» явлений, отклоняющихся от нормы, явлений, порождающих комическое.

Приемы можно разделить на 5 больших групп и в их рамках выделить более частные:

1. Видоизменение и деформация явлений:

- Преувеличение - может затрагивать внешность (лицо, фигура), поведение (манера говорить, двигаться), ситуацию и черты характера.;
- Обыкновенное преувеличение.
- Преувеличение как средство карикатуры.
- Пародирование - подражание оригиналу с одновременным преувеличением характерных его черт, с гиперболизацией их подчас до абсурда;
- Гротеск;
- Травестировка - цель ее заключается в унижении, вульгаризации тех явлений, которые считаются достойными, заслуживающими уважения или даже преклонения;
 - Преуменьшающее окарикатуривание - намеренное упрощение, искажающее существо явления путем подчеркивания второстепенных и незначительных моментов при одновременном пренебрежении существенными чертами;
 - Темп, отклоняющийся от обычного.
- Преуменьшение, преувеличение, нарушение последовательности необратимых явлений - перечень разного рода деформаций, применяемых с целью вызвать восприятие комического.

2. Неожиданные эффекты и поразительные сопоставления.

- Неожиданность как средство создания комического
- Всякий сюжетный ход, всякий поворот, который зритель или читатель не предвидел, все, что произошло вопреки его ожиданиям и предположениям;
- Неожиданные сближения и сопоставления явлений, различных или даже взаимоисключающих друг друга (сходство между человеком и предметом или между человеком и животным), выходящие за пределы обычных сравнений;
- Сопоставления, обнаруживающие поразительное совпадение и сходство между общепринятыми взглядами и будничными ситуациями, с одной стороны, и ситуациями и взглядами нелепыми и абсурдными - с другой.
- Обнажение контраста с помощью сопоставления разных, чаще противоположных (с точки зрения внешности, характера, темперамента, привычек и взглядов) человеческих типов;

- Острота, основанная на сопоставлении явлений, далеких по своей сути или же несоизмеримых. Мысль, трактующая о сходстве между явлениями, фактически далекими. Например: «Дружба - как чай: хороша, пока горяча, крепка и не переслащена».

3. Несоразмерность в отношениях и связях между явлениями.

- Анахронизмы из области нравов, воззрений, языка, образа мышления и т.д. Это смешение черт разных эпох с все той же целью - создать комический эффект.

4. Мнимое объединение абсолютно разнородных явлений.

- Гротеск, основанный на многократном переходе из одной сферы в другую; использование противоречий, объединение разных стилей и творческих методов;

-Создание ситуаций, при которых поведение героя не соответствует обстоятельствам, не согласуется с ними - в ситуациях, которые менее всего подходят для этого, герой сохраняет вид человека, для которого важнее всего чувство собственного достоинства и хорошие манеры;

-Несоответствие внешнего вида поведению, характеру выполняемой деятельности или иному психофизическому проявлению индивидуальности;

-Несоответствие между внешностью и тем, что за ней кроется, между иллюзией и действительностью.

-Демонстрация несоответствия между высоким мнением человека о своей моральной, общественной, интеллектуальной значимости и его фактической ценностью;

-Несоответствие между теорией и практикой, между заявленными взглядами и поступками, которые им противоречат.

-Несоответствие между мечтой и действительностью;

-Высказывание, где скрытая суть служит отрицанием буквального смысла, иначе говоря, высказывание ироническое. Суть иронии заключается всегда в том, что кому-нибудь приписывается та черта, которая отсутствует, и тем самым ее отсутствие только подчеркивается.

-Сарказм. Сарказм (от греч. *Sarcazo* - рву мясо) - негодующая насмешка, выражающая высокую степень возмущения. Сарказм свойствен сатире в отличие от иронии, связанной и с юмором, и с сатирой. Как и ирония, сатира, двупланов, обличение строится на соотношении планов подразумеваемого и выражаемого [Словарь-справочник по литературе: 2000]. отличается от иронии лишь большей едкостью и мрачностью, что выводит его за пределы комического.

-Несоответствие между обычным назначением предмета и новым удивительным способом использовать его; \Несоответствие между формой и содержанием. О несоответствии между формой и содержанием можно говорить в случае, если язык, которым пользуется автор для описания той или иной ситуации, явно не соответствует описываемому.

-Неестественные повторения явлений как метод комического. Повторение может вызывать комический эффект лишь в том случае, если оно

является удивительным, неожиданным или нелепым. Интенсивность комического при этом приеме возрастает по мере повторения (фразы или ситуации).

5. *Создание явлений, которые по существу или по видимости отклоняются от логической нормы или праксеологической нормы.*

- Нарушение праксеологических норм
- Исполнение ненужной, бесполезной работы;
- Выбор неподходящего средства для достижения цели;
- Усложнение явно простой задачи;
- Недоразумение.
- Нарушение логических норм.
- Ошибка в умозаключении и неверные ассоциации;
- Логическая неразбериха и хаотичность высказываний (отсутствие логической связи предложениями, неожиданные вставки и повороты темы, неверное употребление слов и т.д.);
- Абсурдистский диалог, характеризующийся отсутствием связи между репликами собеседников;
- Логическая инверсия, заключающаяся в полярном смещении ситуаций и качеств предметов;
- Нелепые на первый взгляд высказывания.

Лекция 8. Приёмы записи эстрадных номеров и представлений

С точки зрения значения драматургии, все номера можно подразделить на две большие группы:

- сюжетные,
- не имеющие сюжета (бессюжетные).

Иногда номера первой группы называют маленькими спектаклями. У них есть свое начало, свое развитие, кульминация и развязка. В сюжетном номере-мини-спектакле обязательно присутствует фабула, или событийный ряд. Сюжетные номера можно подвергнуть драматургическому анализу подобно тому, как это делается при работе над спектаклем в театре, — найти исходное событие, определить весь событийный ряд, главное событие, финальное, и т. д. Сюжетный номер может быть описан при помощи сценария-либретто, который представляет собой описание драматургической канвы, фабулы. Говоря проще, пересказывается некая история, которая происходит в подобном номере, но в художественной форме. Вот типичный пример, в котором описывается популярный и известный в 80-х годах XX века номер:

«Артист А. Мотыль появляется на эстраде в костюме бродячего актера Аркашки из хорошо всем известной пьесы А. Н. Островского „Лес“. Человек в кургузом сюртучке, поношенных панталонах в клеточку, с опаской приближается к публике. Долго и уныло глядит Ар-кашка в зрительный зал. Он как бы размышляет, можно ли здесь подработать, не будет ли в

очередной раз бит. Неожиданно Аркашка совершает какое-то замысловатое антраша, какой-то вычурный шутовской поклон, рассчитанный на то, что публика засмеется. Делается это так неожиданно, так театрально, что зрители действительно смеются. Это вселяет в Аркашку надежду. Пожалуй, стоит попробовать. Непонятно, каким образом у него в руках появляются игральные карты. Они веером летят из одной руки в другую, появляются и исчезают „на глазах изумленной публики“, валеты превращаются в тузы, а тузы в королей. Словом, демонстрируется „ловкость рук и никакого мошенства“. После каждого фокуса Аркашка подпрыгивает в своем шутовском поклоне и уныло глядит в зал, в ожидании аплодисментов. Зрители смеются. Аркашка смеется и уже лихо манипулирует картами. Развязка наступает неожиданно. В тот момент когда Аркашка превращает бубнового валета в туза, из грудного кармана его сюртука вдруг начинает вылезать припрятанная карта. Аркашка с ужасом запикивает карту в карман, но она вылезает снова. Аркашка выбрасывает вышедшую из повиновения карту; но из другого кармана лезет уже другая карта. Аркашка разоблачен. Зритель смеется. А взбунтовавшиеся карты уже лезут из-за ворота, из-за пазухи, из-за рукавов нашитого картами Аркашки. Он понимает, что будет бит, хватается свой узелок и бежит со сцены. Но когда он поворачивается для бегства спиной к зрителю, карты довершают его позор. Они веером летят из фалд кургузого сюртука. Зрители тепло провожают исполнителя».

Второй вариант описания сюжетного номера - сценарий - схематичный анализ, в котором происходит режиссёрский разбор по методу действенного анализа. Он даёт режиссёру основные инструменты в работе с актёром. Вот пример схематичного анализа предыдущего номера.

Предлагаемые обстоятельства: провинциальный артист шестуует «из Вологды в Керчь». Он наделен всеми чертами характера Аркашки — персонажа из пьесы А. Н. Островского «Лес». Он живет случайными заработками, давая импровизированные представления на ярмарках и балаганах, которые встречаются на его пути. Его репертуар для таких выступлений — карточные фокусы. У него уже давно не было возможности подработать, он голоден.

Исходное событие. Аркашка попадает на ярмарку.

Конфликт внешне выражен в отношениях Аркашки и публики. Но на самом деле он глубже. С одной стороны, — присутствует необходимость и желание выступить, с другой — боязнь начать выступление, так как герой знает, что оно может закончиться неудачно: он не только не заработает, но его еще могут и побить. Так определение конфликта проясняет еще одно важнейшее предлагаемое обстоятельство: Аркашка не очень уверенно владеет техникой фокусов.

Основная побудительная цель, которая заставляет Аркашку действовать, — голод. Таким образом, главному событию — Аркашка решился на

выступление — предшествует огромная внутренняя борьба, но основной побудительный мотив перевешивает.

Сквозное действие: продемонстрировать уверенность, скрыть неумение делать фокусы, продать себя «на все сто», произвести приятное впечатление на публику.

Задача: заставить публику раскошелиться.

Центральное событие: механизм, спрятанный в сюртуке Аркаши, который приводит в движение карты, — испортился. Сломалась пружинка, и карты начинают бессистемно вылетать отовсюду.

Финальное событие: публика освистывает Аркашку. Вместо денег его забрасывают гнилыми помидорами. Герой вынужден скрываться бегством.

Если необходимо написать сценарий эстрадной миниатюры, сценки, скетча, эстрадного диалога, то используется **сценарий-пьеса**, который включает в себя текст действующих лиц и профессиональные авторские ремарки. Вот так выглядит сценарий микро-миниатюры по мотивам известного анекдота.

(Больной заходит к доктору. У больного забинтована нога.)

Доктор: Что у вас болит?

Больной: Голова...

Доктор: А почему повязка на ноге?

Больной: Сползла...

На эстраде в ряде жанров — чаще всего там, где основным выразительным средством выступает трюк, сложная техника исполнения, — особенно заметно, что драматургия номера имеет прикладное значение. Подтверждение этому — создание сценария бессюжетного номера.

Например, в 80-х годах XX столетия был очень известен номер «Хоккеисты» (режиссер С. Каштелян). Он относился к эстрадно-цирковому жанру, главным выразительным средством были акробатические трюки. Сюжета — как истории того, что произошло с двумя хоккеистами, — не было. Вместе с тем очень условными эстрадными средствами жанра раскрывалась тема спорта, его жизнеутверждающая сила.

В ряде случаев особенность драматургического построения таких номеров состоит в выстраивании специфической логики чередования трюковых и технологических элементов исполнения, которое обеспечивает актеру наилучшие возможности демонстрации своего мастерства. В этом случае ищется логика внутренних связей трюков, сопоставления их сложности, темпоритмическое развитие, подготовка зрителя к восприятию главного составного элемента или центрального трюка. Все это в целом организует наиболее выгодное и эффективное развитие и завершение номера. В данном случае пишется **сценарий-цепочка**, который выглядит следующим образом: название трюка — связка (подготовка зрителей) — название трюка — связка -..... - финал. В особенности это относится к эстрадно-цирковым жанрам.

При отсутствии сюжета и трюка (чаще номера оригинального жанра с активным использованием актёрского мастерства) построение номера может

основываться на использовании определенного стиля, который подсказывает режиссеру и исполнителям направление в поисках внешних черт образа, рисунка, характера, костюма, реквизита, музыки. В этом случае используется *сценарий –эссе*, представляющий собой жанр литературы, в котором ощущения автора от номера, включающие в себя психологические портреты героев, передаются в свободной форме и имеют эмоциональную окраску.

Так, например, можно было бы записать номер ленинградских акробатов-эксцентриков К. Канашкина и А. Моткина:

Под старую цирковую музыку на эстраду выходят, словно возрожденные машиной времени, два забавных человека в полосатых гимнастических трико. «Нижний», силач с завитыми волосами и пробором посередине, с лихо закрученными усами, демонстрирует публике свои бицепсы, похвастается своей незаурядной силой. «Верхний», наоборот, отличается «хилым» телосложением, но в отличие от своего партнера, у которого «все ушло в силу», оказывается более ловким, более смекалистым и т.д.

Как уже подчеркивалось, в разных жанрах эстрады существует своя специфика в подходах к созданию драматургии сюжетного эстрадного номера. В этом смысле условно все жанры можно разделить не только на сюжетные и бессюжетные, но и еще на два типа:

— эстрадные жанры, в которых есть авторское начало. Это в первую очередь речевые жанры, где присутствует авторский текст. Это эстрадная песня (текст и музыка);

— эстрадные жанры, в которых отсутствует авторский текст. Это почти вся группа оригинальных жанров, танец на эстраде.

При составлении сценария номера с авторским началом часто может использоваться *сценарий –монтажный лист*, в котором в первой графе идет авторский текст, а в других графах расписывается, что происходит на этом тексте по пластике, музыке, свету и т.д.

Если режиссёрские ремарки не заносятся в таблицу, а вносятся прямо в авторский текст другим шрифтом, это называется *монтажный сценарий*.

Отдельное место среди эстрадных жанров занимают номера, в которых отсутствует авторский текст, прежде всего это хореография. Если танец массовый и построен на основе массовых перестроений и смене картинок и узоров, используется *сценарий-схема*. Относительно массовых номеров на больших площадках типа площадей и стадионов, используются *сценарии-чертежи*, которые тщательно вычерчиваются на миллиметровой бумаге.

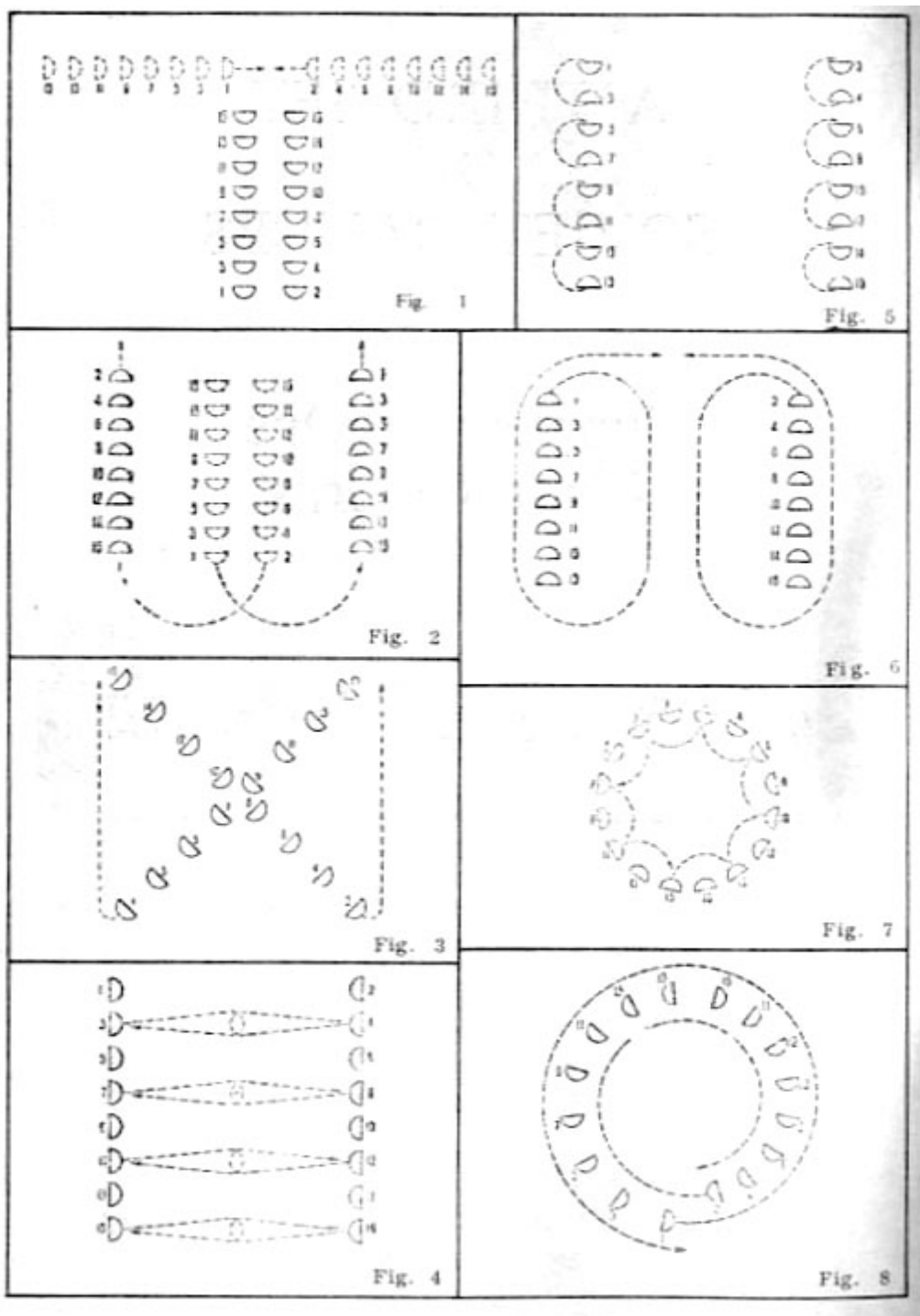
Для танцевального сценария-схемы существуют следующие обозначения: мальчик - треугольничек, девочка - полукружок, причем ровная сторона - это "спина", а выпуклая часть полукруга и острый угол треугольника, как бы "лицо", солистов еще заштриховывают. Делим танец на отдельные сцены, лист на несколько частей (8 или 10) и каждую смену рисунка записываем в отдельный квадрат. Причем верхняя его часть - это рампа сцены, нижняя- задник, т.е. мы смотрим на рисунок со стороны исполнителя. Когда рисунок (место где стоят исполнители) нарисован,

обозначаем стрелками, кто куда дальше движется. Стрелка вокруг исполнителя - "поворот вокруг себя", когда все движется в одном направлении, можно их объединить одной линией(смысл как у фигурной скобки, но только линия) и уже ей (линии) задать направление стрелкой. Если рисунок в одной сцене меняется, расписываем начало и конец, в какое положение все должны прийти. Подписываем в каждом квадрате за сколько тактов происходит смена. Движения здесь не описываем, если нет острой необходимости. Запись движений, нужно расписывать отдельно словами, а можно в виде сценария- таблицы.

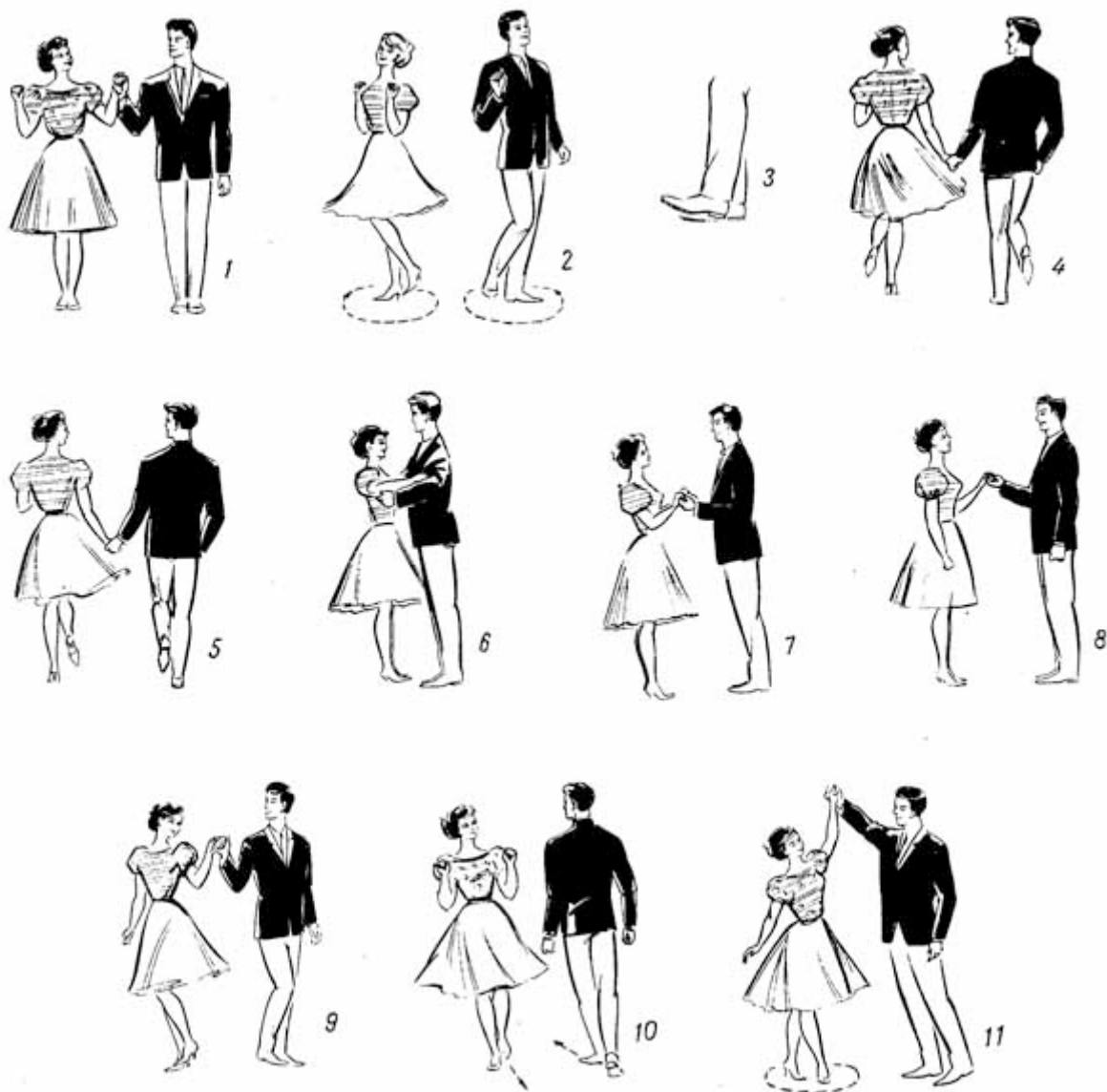
Графы таблицы:

- 1) № такта,
- 2) движения ног,
- 3) движения рук, головы и корпуса. можно еще сделать
- 4) дополнения.

Строки: 1) описываете исходное положение(ИП) и кол-во тактов на вступление. Далее по тактам, если движение простое, то по 1/2 или 1/4, если более сложные то расписывать нужно вплоть до 1/8 и 1/16 длительностей. Муторно очень, но зато когда запишешь все досконально понятно. Пример можно посмотреть у Гусева в методике народного танца.



Танец можно также зарисовать при помощи **сценария-рисунка**.



Клоунада описывается *сценарным планом*, передающим фабулу номера, однако не в художественной форме, как в сценарии-либретто, а ближе к технической, как-будто пишется инструкция по исполнению номера.

Клоунский трюковой номер, в стиле "рокера" и в подобном одеянии. Клоун выезжает на мини-велосипеде или моноцикле или настоящем мотоцикле или обыгрывая мнимый транспорт (в зависимости от необходимости) и встретив дорожный знак не может с ним разминуться всячески с ним хулиганья, но и в тоже время получая от него же знака различные неприятности и ушибы. (Причем металлический звук при столкновении со знаком звучит живой, естественный) ведущий программы в роли инспектора гаи отнимает транспортное средство. Конфликт со знаком завязывается еще больше. Зритель видит явное преимущество пассивного знака. После многих любопытных попыток разобраться в явной причине своего невезения клоун- (рокер) смиряется со своей безисходностью. Уход.

Таким образом, для каждого эстрадного жанра существует свой основной вид сценария:

Миниатюры, сценки, пьесы, эстрадные диалоги – сценарии-пьесы, сценарии-либретто, сценарии-схематические анализы

Монолог в образе, песня, инструментальный номер – монтажный лист либо монтажный сценарий

Танец, пластика – сценарий-схема или сценарий-рисунок

Эстрадно-цирковые номера – сценарий-цепочка

Оригинальный жанр – сценарий-эссе

Клоунада – сценарный план

Однако, режиссёр может для описания своего номера может использовать любой удобный ему вид сценария.

Синтетические номера, состоящие из выразительных средств разных жанров, могут описываться сразу несколькими видами сценариев.

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3.1 Практические задания по дисциплине “Основы режиссёрской композиции”

Тема 5. Номер как структурная единица эстрады

Сольный номер. Парный номер. Групповой номер. Сюжетный номер. Бессюжетный номер. Эстрадный и концертный номер. Продолжительность номера. Драматургия номера. Номер с авторским началом. Номер как синтез искусств. Меланж-акт. Характеристики эстрадного номера: короткометражность, локальность, точная принадлежность к жанру, законченность. Принцип отбора и соединения номеров в концерте.

Задания:

1. Просмотреть видео эстрадных номеров разных жанров и проанализировать их с точки зрения соответствия эстрадной и жанровой специфике;
2. Проанализировать просмотренный концерт с точки зрения жанрового разнообразия
3. Придумать авторские номера в разных жанрах

Тема 6. Жанровая структура эстрады

Жанры разговорного рода: конферанс, монолог в образе, скетч, сценка, эстрадный диалог, эстрадная миниатюра, микроминиатюра, бытовой рассказ, фельетон, музыкальная пародия, буриме. Жанры вокального рода: песня, вокально-инструментальная группа. Жанры инструментального рода: соло, дуэт, трио и т.д. Ансамбль. Оркестр. Жанры эстрадно-циркового рода: акробатика, эквилибр, антипод, жонгльж, дрессура, моноцикл, хулахуп и т.д. Жанры оригинального рода: клоунада, пантомима, музыкальная эксцентрика, теневой театр, «чёрный» театр, «куклы на эстраде», анимация, синхробуффонада, файер-шоу, иллюзия и т.д.

Задания:

1. Просмотреть видео номеров и классифицировать их по жанрам;
2. Узнать и рассказать историю эстрадных жанров;
3. Составить кроссворд с названиями эстрадных жанров.

Тема 7. Эстрадная и цирковая клоунада: история и специфика

Древнегреческий театр. Трагедия и комедия. Искусства пантомимы и мим. Английская традиционная пантомима. Гистрионы. Профессиональный театр. Интермедия. Дель арте. Профессиональная английская пантомима (клоун-мим, музыкальный клоун-мим). Французские арлекинады (прототипы Рыжего и Белого). Традиционный цирк – искусство конной выездки. Наездники-неудачники. Клоун – синтетический артист: трюкач и актёр. Разговорные клоуны: буффонные и музыкальные. Амбивалентный смех. Интимная амбивалентность. Близость к театру и к площадному представлению. Буффонная выразительность. Индивидуальность и

психологизм. Пантомима как один из приёмов и как принцип клоунады. Работа с бутафорскими и воображаемыми предметами. Клоунада как ход представления и как один из жанров. Трюк и эстрадный момент в структуре номера. Эффектность и обыденность. Буффонность и приближенность к быту. Комедия и трагикомедия. Виды музыкального оформления номеров. Речевые приёмы: звукоимитация, тарабарщина, шумовой диалог. Классические репризы. Философские новеллы.

Задания:

1. Выбрать из истории эстрадно-циркового искусства одного клоуна и рассказать про него;
2. Просмотреть видео с клоунскими номерами и проанализировать с точки зрения их специфики;
3. Создать авторский клоунский тренинг.

Тема 8. Типы и формы эстрады

Формы филармонической эстрады: музыкальный концерт, литературный концерт, сборный филармонический концерт. Формы дивертисментной эстрады: сборный концерт, тематический концерт, театрализованный концерт, обозрение (ревю), театрализованный концерт народного творчества, детский концерт. Формы театральной эстрады: эстрадный спектакль, мюзикл, кабаре, программы театров эстрадных миниатюр, КВН. Формы праздничной эстрады: массовые эстрадные представления на стадионе, мюзик-холльные представления, шоу. Формы эстрады шансона: варьете, тематические корпоративные банкетные программы.

Задания:

1. Составить классификацию эстрадных представлений Беларуси;
2. Рассказать об истории мюзик-холла;
3. Составить «учебные карты» эстрадных форм.

Тема 9. Филармоническая эстрада

Музыкальные концерты. Функции ведущего концерта. Классические вокальные и инструментальные произведения. Литературные чтения. Сборный филармонический концерт. Программа народного хореографического коллектива. Концерт классического танца. Концерт симфонического оркестра. Детские филармонические концерты. Абонементные программы для школьников. Детские музыкальные театрализованные представления. Концерты, представляющие культуры разных стран. Сольные концерты. Концерты-торжества.

Задания:

1. Составить филармоническую программу;
2. Проанализировать просмотренную филармоническую программу;
3. Составить классификацию филармонических номеров.

Тема 10. Концертная (дивертисментная) эстрада

Дивертисмент. Сборный концерт. Принцип коллажного взаимодействия. Роль конферансье. Парный конферанс. Тематический концерт. Юбилейные концерты (бенефисы). «Датские» концерты. Праздничные концерты. Театрализованный концерт – концерт-спектакль. Ревю-феерия. Камерное ревю. Детский концерт. Концерт для взрослой аудитории. Концерты для детской аудитории. Смешанный концерт. Детский эстрадный концерт как форма педагогики. Лёгкий динамический сюжет. Узнаваемость героев. Убедительность стихотворной речи. Приём игратизации. «Эффект группы». Театрализованное ёлочное представление.

Задания:

1. Классифицировать дипломные сценарии концертов по формам;
2. Сформулировать требования для организации и проведения разных видов концертов;
3. Проанализировать просмотренные концерты, найти недостатки, предложить способы их исправления.

Тема 11. Театральная эстрада

Эстрадный спектакль. Сюжетная линия. Два принципа создания: «от драматургии к номеру», «от номера к драматургии». Мюзикл – спектакль на границе театра и эстрады. «Размытость» границ. номеров. Специально написанные песни. Синтетический артист. Мюзикл как проект шоу-бизнеса. Кабаре. История формы. Роль конферансье. «Кабаретная» атмосфера. Кабаре на русский манер. Политическое кабаре. Камеди-клуб. Программы театров эстрадных миниатюр – порождение кабаре. Театр миниатюр — театральный коллектив, работающий преимущественно над малыми формами: небольшими пьесами, сценками, скетчами, операми, опереттами, эстрадными номерами (монологам, куплетами, пародиями, танцами, песнями). Лаконичность в оформлении. Сквозной ход. Превалирование слова над другими жанрами. Злободневные темы. «СТЭМы». «МХЭТки». КВН – минуты славы для непрофессионалов. Тема. Лозунг. Злободневность. Невозможность соединения с эстрадной программой.

Задания:

1. Придумать сюжетную линию для эстрадного спектакля на определённую тему;
2. Создать авторский СТЭМ;
3. Сравнить мюзикл и эстрадный спектакль, найти сходства и различия.

Тема 12. Праздничная эстрада

Массовые эстрадные представления на стадионе. Специфические особенности стадионной площадки. Выразительные средства: массовые упражнения; построения и перестроения; сольные и групповые спортивные номера, художественный фон (живой экран), ростовые куклы, хореографические коллективы, хоры, работа с тканями и т.д. Открытый и

закрытый монтаж. Приёмы укрупнения. Мюзик-холльное представление. История формы. Аттракционность. Сюжетный «пунктирный» ход. Танцевальные номера балетной женской группы «гёрлс». Ревю-феерия. Широкое использование приёмов театрализации. Программы ночных клубов. Шоу. Внешне эффектные зрелищные номера. Неожиданные переходы и связки. Стремительное сценическое действие. Разнообразие хореографических номеров. Наличие «звезды». Близость к мюзик-холльному представлению.

Задания:

1. Составить классификацию приёмов и эффектов праздничной эстрады;
2. Придумать несколько вариантов открытого монтажа;
3. Придумать театрализацию любого стихотворения в стиле ревю феерии.

Тема 13. Эстрада шансона

История варьете. Варьете – сборный дивертисментный концерт в условиях ресторана. Преобладание номеров оригинального жанра. Эффектность и красочность. Корпоративная тематическая банкетная программа. Схожесть с «капустником». История «капустников». Протокольные моменты. Сочетание эстрадных номеров с застольем, викторинами, конкурсами, дискотеккой.

Задания:

1. Придумать программу корпоративной тематической программы;
2. Составить программу «варьете»;
3. Принять участие в создании кафедрального капустника.

Тема 14. Понятие зрелища. Классификация зрелищ

Два значения понятия «зрелище». Природные зрелища. Спонтанные зрелища (пассивно-спонтанные и активно-спонтанные). Организованные зрелища. Документальный тип зрелища. Игровой тип зрелища. Демонстрационный тип зрелища. Драматическое зрелище. Игровое зрелище. Художественное зрелище. Ритуально-обрядовое зрелище. Смешанные виды зрелищ: драматически-игровые, художественно-игровые, ритуально-художественные.

Задания:

1. Предложить варианты по использованию природных зрелищ в эстрадных представлениях;
2. Придумать оригинальные зрелища на стыке видов (смешанные);
3. Придумать фантазийные ритуально-обрядовые действия.

Тема 15. Режиссура как профессия

История возникновения и сущность понятия «режиссёр». Функции режиссёра на разных этапах развития профессии. Функции режиссёра по определению К.С. Станиславского (стимулирование творческого процесса, направление к цели, предугадывание результатов творчества исполнителей и

т.д.). Функции режиссёра по определению В.И. Немировича-Данченко (режиссёр-толкователь, режиссёр-зеркало, режиссёр-организатор). Функции режиссёра театра, эстрады, праздника. Главная задача режиссёра – построение композиции. Сопутствующие задачи. Области доминантного определения композиции: композиция как носитель культурной информации, композиция как средство выражения ценностных ориентаций, композиция как эвристический инструмент, композиция как средство коммуникации, композиция как эстетическая конструкция.

Задания:

1. Написать инструкцию по самообразованию для режиссёра эстрады;
2. Написать пан профессионального режиссёрского развития для себя;
3. Подготовиться к проведению «круглого стола» по проблемам режиссуры эстрады.

Тема 16. Замысел как важнейший этап создания композиции

Режиссёрский анализ ситуации. Актуальность и социальная значимость события. История события. История празднования события или раскрытия этой темы в разных видах творчества. Цели и задачи постановки. Место и сроки проведения. Материальные и творческие возможности. Предполагаемая программа. Предполагаемые для поднятия проблемы и приобретения морального, нравственного, эстетического, материального, этического порядка, которые сделают зрители. Основные законы эвристики. Основные методы эвристики: метод случайных ассоциаций, метод гиперболизации, метод мультипликации, метод агглютинации, матричный метод и т.д.

Задания:

1. Придумать 10 авторских идей с использованием приёмов эвристики;
2. Придумать свой метод эвристики;
3. Провести режиссёрский анализ праздничной ситуации к заданному празднику.

Тема 17. Основные элементы организации сценической борьбы

Инициативность (кто владеет инициативой, кто распоряжается; кто наступает, кто обороняется, кто уклоняется от борьбы). Предмет борьбы, дела и взаимоотношения в борьбе (предмет борьбы в области деловой борьбы или борьбы за взаимоотношения). Соотношения интересов (соотношение интересов порождают или дружественность отношений, или враждебность). Соотношение сил (определяется силой или слабостью партнёров). Обмен информацией (при обмене информацией кто-то её даёт, а кто-то добывает). Экономия сил (экономия сил определяется субординацией целей борьбы; на важные цели затрачивается больше сил).

Задания:

1. Придумать актёрский этюд на заданную тему с предварительной организацией сценической борьбы;

2. Проанализировать популярные произведения с точки зрения организации сценической борьбы;
3. Проанализировать личностные отношения в группе с точки зрения организации сценической борьбы.

Тема 18. Фабула. Событие. Архитектоника

Фабула - цепь основных событий в произведении искусства, его событийное ядро. Экспозиция, завязка, нарастание напряжения, кульминация и развязка. Фабула – несколько фраз, сжато описывающих событие. Событие – единица фабулы. Временные и причинно-следственные связи между событиями. Сюжет - развертывание действия во всей его полноте: развитие характеров, человеческих переживаний, взаимоотношений, поступков, взаимодействие персонажей и обстоятельств, внутреннее смысловое сцепление образов. Основа сюжета – конфликт. Единица сюжета – деталь. Хроникальные и концентрические сюжеты. 36 основных сюжетов, охватывающих всю драматургию. Архитектоника – сюжетно-фабульная композиция драмы. Формула архитектоники: ведущее обстоятельство - исходное событие - начальное событие - перипетии - центральное событие - главное событие - финальное событие (развязка). Структурные схемы архитектоники: «шашлык», «цепь», «мозаика», «перекрёсток».

Задания:

1. Придумать фабулу новогодней ёлки;
2. Выделить исходное, начальное, центральное, главное и финальное события в известных художественных произведениях;
3. Создать архитектонику сюжетного представления по заданной схеме.

Тема 19. Тема. Идея. Мотив. Сверхзадача. Сквозное действие

Тема – основная проблема, поставленная в произведении. Типы тем: «я-я», «я-ты», «я - мы», «я - мы все», «я - всё», «я - второе созданное нами всё», «я - третье всё», «я – всеобщее всё». Идея - мысли автора по разрешению поставленной в произведении проблемы (главная мысль). Мотив – основной импульс к действию. Ведущий мотив произведения, мотив эпизода, мотив монолога. Виды мотивов: динамический, статический, сдерживающий, ретроспективный, центральный, рамочный, мотив предвидения грядущих событий. Сверхзадача – установка, глобальное направление жизни героя. Сквозное действие – действие, направленное к сверхзадаче, которое развивается по фабуле пьесы. Элементы сверхзадачи: действие (что я делаю?); цель (для чего?); приспособления (чем? как?). Определение сверхзадачи глаголом «хочу», после него ставится действительный глагол.

Задания:

1. Определить тему и идею в известных художественных произведениях;
2. Определить виды мотивов и сверхзадачу в известных монологах.

3. Просмотр видео театрализованных представлений и определение сверхзадачи персонажей.

Тема 20. Конфликт. Действие. Контрдействие. Метод действенного анализа

Конфликт – столкновение основных противоборствующих сил. Действие – активная линия, возбуждающая и ведущая конфликт. Действие – оперативный приём, направленный на достижение определённой цели и имеющий волевое происхождение. Оперативная и выразительная функция действия. Действие в жизни и действие на сцене. Структура действия. Информационный уровень. Аксеологический уровень. Эвристический уровень. Коммуникативный уровень. Эстетический уровень. Физическое действие. Психическая эмоция. Психофизическое действие. Законы организации действия. Типы действия: драматургическое (представленное), постановочное (режиссёрское), словесное действие персонажей. К.С. Станиславский как основоположник метода действенного анализа. Первый этап – структурный разбор пьесы («разведка умом»). Второй этап – метод физических действий («разведка телом»). Третий этап – работа над образом («разведка умом и телом»).

Задания:

1. Начертить и раскрасить структуру действия;
2. Составить опорный план-схему метода действенного анализа;
3. Отследить и сформулировать, как работает метод действенного анализа на эстраде.

2.2 Практические задания по дисциплине “Методы и приёмы режиссуры эстрады”

Тема 1. Театрализация как метод организации художественного зрелища

Театрализация – творческий метод, а также режиссёрский приём, связанный с художественным осмыслением и символической обобщающей образностью. Средства театрализации (словесное действие, музыка, свет, шум, бутафория, реквизит, костюм, элементы изобразительного решения, грим, пластика, хореография и т.д.). Иллюстрация как антипод театрализации. Средства иллюстрации (документы, факты, слово, слайды, кино, фотографии, музыка, «реконструкция» событий, непосредственные выступления героев, речевая фонограмма и т.д.). Аллегория, метафора, символ – ведущие выразительные средства для создания театрализации. Компилятивная (комбинированная) театрализация. Театрализация оригинального вида. Театрализация смешанного вида.

Задания:

1. Найти метафоры к заданным словам;
2. Поставить сказку методом иллюстрации;
3. Придумать концепцию постановки стихотворения методом театрализации.

Тема 3. Праздник как синтез зрелищных форм

Понятие праздника. Виды деятельности в празднике. Классификация праздников. Общие, локальные и личностные праздники. Массовые праздники. Праздник как сочетание игры, смысла, священного культа и жизни. Фестивали. Праздники-торжества. Детские праздники. Праздники-народные гуляния. Спортивные праздники. Разнообразие праздничных форм. Драматургия праздника. Композиция праздника. Праздничное пространство. Семиотика праздника. Место эстрадного зрелища в празднике.

Задания:

1. Составить сценарный план праздника на заданную тему;
2. Определить вид праздника по сценарию;
3. Проанализировать просмотренный на видео праздник и найти ошибки.

Тема 4. Художественный образ и художественный приём

Художественный образ - художественная идея, явленная в форме художественного представления. Два подхода к созданию образа: документализм и максимальное усиление условности. Виды художественного материала для режиссёра: готовые художественные произведения и специально созданные автором для данного сценария произведения. Образ события, образ общения, образ действия. Документальный образ. Образ-маска, пластический образ, словесный образ. Лента образов. Образное решение. Образность. Масштабы художественного образа: семиотические единицы - микрообразы; макрообраз - персонаж, образ действия - сюжетный ход (художественный приём), образ произведения в целом; мегаобраз - образ творчества режиссёра в целом. Предоснова художественного образа: объект отражения в реальной действительности и его оценка. Символ – простейший знак образной системы (пространственные виды искусств). Троп –перенесение свойства одного предмета на другой (временные виды искусств). Образ – объединение свойств и смыслов и создание нового многомерного смысла (пространственно-временные виды искусств). Художественный приём – художественный образ идеи, сюжетный ход, который рождается на пересечении документального и художественного материала.

Задания:

1. Просмотреть эстрадный номер и проанализировать образы;
2. Придумать образ известному герою сказки;
3. Создать образ одному из одноклассников, используя элементы костюма, речь и пластику.

Тема 5. Внутренний образ постановки

Внутренний образ постановки - эмоционально-образная структура, способ передачи информации эмоционального характера, настроения. Определение внутреннего образа развёрнутой метафорой. Составные части внутреннего

образа: зерно, атмосфера и эмоциональное напряжение. Зерно постановки - эмоциональная окраска, выраженная прилагательным с характеризующим существительным. Атмосфера - эмоциональный настрой эпизода, постановки в целом, выраженный прилагательным. Драматическое напряжение. Темп. Классификация темпов: статика, рапид, очень медленно, медленно, средний темп, быстро очень быстро, совсем быстро. Столкновение темпов – динамика ритмической конструкции. Диссонанс (столкновение темпов). Консонанс (слияние темпов). Ритм-визуализация времени в пространстве (мизансценирование). Темпоритм – ритмически правильное чередование темпов. Методика организации темпоритма: метр, контрапункт, лейтмотив, система Жак-Далькроза, сонатно-симфонический принцип В. Мейерхольда. Приёмы построения темпоритма: агон, версификация, зонг, рондо, средства выразительности, свет, тормоз, отказ.

Задания:

1. Создать атмосферу чего-либо при помощи одноклассников и подручных средств;
2. Прочитать одно и то же стихотворение в разном темпоритме;
3. Придумать сценографию, отражающую ритм времени.

Тема 6. Внешний образ постановки

Внешний образ - вир вещей, одежды, интерьеров, ландшафта, архитектуры, светозвуковых эффектов. Влияние внешнего образа на внутренний. «Принципиальная нерасчленимость» художественного образа. Сценография. Виды декораций: повествовательная, метафорическая, «живая», конструктивная, архитектурно-пространственная, динамическая, проекционная, игровая, внерамповая. Репетиционный реквизит. Парадный реквизит. Основные виды костюмов: исторический, природный, климатический, этнографический, общностный, эстетический. Грим. Театральный грим. Эстрадный грим. Карнавальный грим. Грим-маска. Элементы музыки: мелодия, ритм, динамика, тембр. Выразительная и изобразительная функция музыки. Иллюстративность. Обобщение, ассоциативность. Звукозапись и студийная работа. Звукошумовые эффекты. Минусовая фонограмма. Голос «за кадром». «Non-стоп». Компьютерная анимация. Спецэффекты и пиротехника. Цвет. Световые и лазерные эффекты (лазеры, ультрафиолетовые светильники, проекционные аппараты и сканеры). 3-D –мэппинг. Видеосюжеты и видеоинсталляции (работа с экранами и мониторами).

Задания:

1. Придумать характерный клоунский грим-маску;
2. Придумать метафорическую декорацию к известному художественному произведению;
3. Подобрать под текст музыку с выразительными и изобразительными характеристиками.

Тема 8. Режиссёрские приёмы трансформации времени

Структура времени в пространственно-временных искусствах: эмпирическое время, сюжетное время, зрительское время. Приёмы условного обозначения времени от одного момента действия до другого: "шторки", "маски", наплывы, затемнения, диафрагмы, титры и т.д. Приемы внутренней деформации времени: параллельный монтаж, параллельное действие, двойная экспозиция, замедление и ускорение действия, "тормоз", "отказ", динамика внутреннего движения, перемещение актеров за пределы сценического пространства (выходы в зал), симультанная сцена, полиэкран, стоп - кадр. Наиболее распространенные временные конструкции: хронологическое построение, четкое выделение временного отрезка, временная инверсия, когда время движется от настоящего к прошлому, нарочито фрагментарное построение.

Задания:

1. Придумать режиссёрский этюд с замедлением и ускорением времени;
2. Написать эссе с временной инверсией;
3. Создать сценку с приёмами условного обозначения времени.

Тема 9. Режиссёрские приёмы трансформации пространства

Структура пространства в зрелищных искусствах: пространство, в котором расположены объекты; пространство, где находятся зрители; плоскость сцены (экрана) отражающая первое и предполагающая второе. Пространства объемной режиссуры (драматический театр, балет, опера, эстрада, цирк). Пространства плоскостной режиссуры (кинематограф, телевидение, театр кукол). Устройство сцены-коробки. Типы сцен. Моделирование пространства. Определение и назначение мизансцены. Просцениум. Сценические планы. Мизансценическая ось. Мизансценический флюс. Перспектива на сцене. Основные, узловые, служебные и переходные мизансцены. Центростремительные, центробежные и проекционные мизансцены. Принципы построения мизансцен: видовой, глубинный, ракурсный, иносказательный. Мизансцены по отношению к зеркалу сцены – фронтальные, диагональные, круговые, кольцевые ит.д. Мизансцены по отношению к центру сцены: концентрические и эксцентрические. Мизансцены по отношению к объему: пирамидальные, кубические, цилиндрические. Мизансценическая рифма. Способы записи мизансцен.

Задания:

1. Создать модель сцены-коробки в объёме и рассказать её устройство;
2. Начертить схемы известных видов мизансцен;
3. Придумать и нарисовать модель симультанного сценического пространства.

12. Драматизация как метод создания эстрадного номера

Отличие понятий «театрализация» и «драматизация». Понятие «граница жанра». Взаимосвязь драматургии номера и его жанра. Разные подходы к

драматургии сюжетного и бессюжетного номера. Личность и индивидуальность артиста – отправной пункт при создании эстрадного номера. Создание драматургии номера для конкретного исполнителя. Образно-тематическая структура номера. Лёгкость формы и глубина темы. Сюжет и фабула. Органика сочетания условности и достоверности. Два типа драматургии в эстрадном номере: «линия сюжета» и «линия развития мастерства». Два типа конфликта. Драматургическое оправдание трюка. Адаптация литературного сюжета. Интерпретация темы. Соотнесение драматургической точности и импровизации. Финал и фальшь-финал.

Задания:

1. Описать личность и индивидуальность одноклассников;
2. Рассказать фабулу известного художественного произведения;
3. Определить два вида драматургии в просмотренных номерах.

15. Этапы работы режиссёра над эстрадным зрелищем сюжетного типа

Методика постановки тематического театрализованного концерта. Определение главной мысли концерта, его сверхзадачи, сквозного действия, общего художественного решения. Поиск драматургических ходов, драматургическая конструкция: завязка, кульминация, развитие действия, развязка. Поиск режиссёрского хода и художественных образов. Сюжет как связующий компонент между номерами, эпизодами, блоками. Композиционное решение мизансцен. Поток непрерывно меняющихся пластических форм. Анализ содержания и формы мизансцен. Поиск оправданной мизансцены в процессе репетиций. Методика постановки эстрадного ревию. Сюжет-путешествие. Сюжет по мотивам известных произведений. Постановочные приёмы и средства, используемые на эстраде для раскрытия сюжетной линии (скетчи, сценки, театрализованный сольный и парный конферанс, видеоконтент, слайд-шоу, кукольный театр, теневой театр, пескография, пантомима, хореография и т.д. Методика постановки спектакля. Методы «От драматургии к номеру», «От номера к драматургии». Особенности выстраивания события и событийного ряда. Темпоритм. Репризная форма построения диалогов. Создание образов, отражающих внутреннюю и внешнюю характерность. Принципы отбора и создания номеров для спектакля. Подбор музыкального материала, создание видеоконтента. Работа с художником по костюму, по свету, сценографом. Роль импровизации в репетиционном процессе. Методика постановки мюзикла.

Задания:

1. Придумать драматургический ход для театрализованного концерта по заданной теме;
2. Определить драматургическую структуру концерта по сценарию;
3. Подобрать номера для эстрадного спектакля и продумать варианты их трансформации.

16. Метод событийно-действенного анализа как технология создания эстрадного спектакля

Использование метода событийно-действенного анализа на эстраде при работе над созданием спектакля по мотивам пьесы. Фабула. Событие. Действие. Контрдействие. Конфликт. Структура события и законы его выстраивания. Приёмы: разведка головой, разведка телом, разведка головой и телом, разведка жанром. Этюдный метод работы над сценами. Роль импровизации в создании спектакля. Пластические и речевые импровизации под музыку. Импровизация «по фабуле» и «по действию». Импровизации с подсадным зрителем. Импровизации с «рабочей группой». «Прикидки» на сценографию. «Прикидки» на образы, костюмы и грим. «Прикидки» на хореографию и вокал. «Вписывание» номеров в действие спектакля.

Задания:

1. Проанализировать сцену пьесы с точки зрения событийно-действенного анализа;
2. Провести с группой репетицию по постановке сюжетного отрывка;
3. Продемонстрировать импровизацию «по фабуле» и «по действию».

17. Режиссёрские приёмы и эффекты на эстраде

Определение понятий «приём» и «эффект». Приёмы стилизации. Приёмы разработки действия. Приёмы организации композиции (наличие или отсутствие пролога, эпилога, антракта и т.д.) Приёмы создания актёрского образа. Приёмы создания комического. Приёмы общения артистов со зрительным залом. Приёмы взаимодействия между артистом и персонажем. Приёмы драматизации (способы организации сценического действия, обстоятельств и борьбы). Приёмы пространственного решения. Приёмы оформления. Приёмы разработки сценария. Эффекты на эстраде.

Задания:

1. Завести копилку режиссёрских приёмов;
2. Просмотреть запись эстрадного спектакля и вычленив режиссёрские приёмы;
3. Придумать авторские эффекты для эстрадных постановок.

Тема 18. Использование приёмов стилизации на эстраде

Стиль – совокупность средств и приёмов художественной выразительности, обусловленный эпохой, жанром, направлением в искусстве, школой, течением, социумом или художественной индивидуальностью автора. Особенности стилистик. Современная стилистика поп-культуры. Стилизация – преднамеренное использование особенностей стиля. Художественные средства стилистики: аллегория, гипербола, интонация, ирония, персонификация, символ, поэзия, проза, монолог, диалог и т.д. Жанровая стилизация. Мелодраматический стиль: эффект преувеличения, чрезмерность чувств, акцентирование жестикологии,

эмоциональная структурная неорганизованность фраз, сложные риторические конструкции. Буффонный стиль: грубый комизм, импровизационность, динамика, подчеркнутая внешняя характерность, преувеличение, комизм положений, остросюжетные ситуации, эксцентрика, образы-маски. Гротесковый стиль: совмещение элементов сатиры и фантастики, карикатуры и условности, перерождение комических образов в отвратительные. Стиль массовых представлений. Приёмы схематизации и условности: выстраивание динамических картин («живые картины», «орнаментально-декоративные картины», «живые скульптуры», «аллегорические группы», «массовый опозитизированный образ», театрализованное оживление героев истории и литературы), контрастное построение образа («шарж», «плакат», метафора, патетический образ). Стиль народных сказок. Стиль древнегреческого хора. «Советский» стиль. Стиль «пионерских» стихов. Стиль Владимира Маяковского.

Задания:

1. Поставить сказку «Колобок» в стиле вестерна, мелодрамы, комедии, триллера и т.д.
2. Поставить элемент агитбригады;
3. Создать стилизацию греческого хора.

Тема 19. Приёмы разработки действия

Парадоксальная трактовка сцены и образа. Сценическая реализация метафоры. Использование Щитов и песен-зонгов. Проигрывание действия в порядке, обратном фабуле. Приём повтора. Приём обнажения сцены. Приём включение в текст ремарок (прямое обращение артистов к аудитории). Приём перенесения действия в зрительный зал (игры, дискуссии, митинги). Использование лозунгов. Отсутствие оформления. Исключение отношения актёра при произнесении текста. Усиление нужного момента музыкой. Приём градации. Приём заимствования. Приём интетиоризации. Приём лейтмотива. Минус-приём. Приём остранения. Приём перспективы. «Театр в театре». Приём стилевого контраста. Приём тейхоскопии. Приём узнавания. Приём фокусирования. Приём цитаты. Приём экстериоризации.

Задания:

1. Поставить стихотворение А. Л. Барто с использованием каждого из приёмов разработки действия;
2. Найти музыку, при помощи которой можно было бы усилить моменты в определённом стихотворении;
3. Прочитать прозу, используя приём остранения.

Тема 20. Приёмы организации композиции

Приёмы композиционной организации: ритмическая организация, приведение композиционного центра к центру сюжетному («Золотое сечение»), сочетание и сопоставление, контраст. Виды композиционного построения: симметричная, круговая, асимметрия, горизонтальная,

вертикальная, диагональная, глубинная, плоскостная, ракурсная. Приёмы организации пластической композиции В.Э Мейерхольда: контраст движения и статики, приём диагонали, приём повтора и вариаций в пластической композиции, локальное движение на фоне статики, приём пластического аккомпанеента, приём фиксации момента действия в позе («тормоз»), акцент на главном моменте приложения сил в движении («посыл»). Приёмы организации композиции, заимствованные из кино: правило третей, фокус, свет, насыщенность, симметрия, диагональ и перспектива, различные планы.

Задания:

1. Создать ритмическую организацию какой-либо композиции;
2. Создать пластический аккомпанемент литературному тексту;
3. Определить в просмотренной композиции «золотое сечение».

Тема 21. Приёмы создания актёрского образа на эстраде

Отсутствие опоры на «театральные аксессуары». Первостепенное значение актёрской индивидуальности. Посыл как результат максимальной сосредоточенности. Отличие «перевоплощения в персонаж» от «игры в персонаж». Приём «наблюдения со стороны». Жанры, основанные исключительно на актёрском искусстве: монолог, фельетон, миниатюра, скетч, пародия. Драматургическое построение. Сюжет. Предлагаемые обстоятельства. Актёрская работа в вокальном номере. Специфика номеров, основанных на уникальной технике. Ассоциативные средства: музыка, костюм, свет. Реальные обстоятельства концерта. Драматургия номера, основанного на демонстрации мастерства. Работа актёра в сюжетном трюковом номере. Персонаж. Тема. Событие. Баланс театральных и эстрадных приёмов.

Задания:

1. На примере эстрадного монолога продемонстрировать «перевоплощение в персонаж» и «игру в персонаж»;
2. Составить таблицу «Актёрский образ в театре, на эстраде, в цирке»;
3. Продемонстрировать при исполнении стихотворения общение со зрителем

Тема 22. Приёмы взаимодействия между артистом и персонажем

Специфика эстрадного образа. Приёмы «мгновенного перевоплощения»: маска, костюм, образ-маска, тантамореска, вентрология. Приём диалога и конфликта между артистом и персонажем. Приём «раздвоения личности». Приём «Человек-труппа». Приём автономных частей тела. Приём автономных элементов одежды. Приём «деления человека на части («чёрный театр)». Приём «Я и моя тень» (теневого театр). Приём беседы артиста с персонажем на экране. Приём «вхождения в экран».

Задания:

1. Создать этюд «Раздвоение личности»;
2. Создать этюд «Я и моя тень»;

3. Создать этюд при помощи общения с телеперсонажем.

Тема 23. Приёмы создания комического на эстраде

Природа трагического и комического. Виды комического: шутка, анекдот, ирония, пародия, сатира, сарказм, остроумие, графика, юмор. Формы комических структур: эксцентрика, буффонада, гротеск. Базовые приёмы комического: изменение и деформация явлений, необычные эффекты и сопоставления, несоразмерность в связях и отношениях, мнимое объединение разнородных предметов, создание явлений с отклонениями от нормы, перевод высокого в низкое, а низкого – в высокое, перенесение свойств одного предмета на другой, сопоставление логики и алогизма, противопоставление реалистической подробности нелепости предлагаемых обстоятельств, комическая маска, контраст, комическая метафора. Приёмы создания вербального юмора: оксюморон, каламбур, парадокс, намёк, приём двойного истолкования, приём намеренного искажения известной фразы, приём доведения мысли до абсурда, приём ложного усиления, приём неожиданности и т.д. Комические трюки: механические и телесные, проходные и сюжетные. Реприза как смеховая точка и как игровая интермедия. Одновременное использование «гэга» и репризы в эстрадной драматургии.

Задания:

1. Создать речевую репризу при помощи приёмов создания вербального юмора;
2. Создать пантомимическую репризу;
3. Создать музыкальную репризу.

Тема 24. Приёмы решения и оформления пространства на эстраде

Виды сценического пространства. Постановочные возможности эстрады, сцены и амфитеатра. Условность – основной принцип оформления пространства на эстраде. Приёмы трансформации пространства зала и сцены. Декорации на эстраде. Виды декораций. Мобильные декорации. Декорации, создаваемые артистами в процессе выступления. Декорации, созданные из артистов и зрителей. Декорации-трансформеры. Замена декораций видео-контентом и световым решением. 3-D декорации.

Задания:

1. Создать оригинальную декорацию к эстраднему спектаклю;
2. Подобрать видеоконтент к вокальному номеру;
3. Придумать световое решение к любому эстраднему номеру.

Тема 25. Приёмы записи эстрадных номеров и представлений. Виды сценариев

Сюжетные и бессюжетные номера. Номера с авторским началом и без. Сценарий-либретто. Сценарий-драматургический анализ. Сценарий-пьеса. Сценарий-цепочка. Сценарий-эссе. Сценарий-монтажный лист. Монтажный

сценарий. Сценарий-схема. Сценарий-чертёж. Соответствие эстрадных жанров видам сценариев. Сценарий концерта. Сценарий ревю. Сценарий спектакля. Сценарий шоу. Литературный сценарий. Сценарный план. Режиссёрский сценарий.

Задания:

1. Написать сценарий клоунады;
2. Написать сценарий вокального номера;
3. Написать сценарий разговорного номера.

3.3 Практические упражнения для режиссёрской разминки по дисциплинам «Основы режиссёрской композиции» и «Методы и приёмы режиссуры эстрады»

Упражнение «Свободная импровизация».

Даётся задание группе участников рассмотреть экспозицию (организованную из деталей декораций, бутафории и реквизита). В соответствии со смыслом экспозиции каждый из исполнителей импровизационно включается в сценическое действие, не обговаривая совместно замысел этюда. Через каждые 30 - 40 секунд в импровизационное действие поочередно включаются новые исполнители, интуитивно разгадав цель и смысл предыдущего действия. В итоге должна возникнуть групповая импровизация, в которой каждый исполнитель находит оправдание возникающим поступкам и действиям, ищет интересные пристройки, приспособления, индивидуальную логику поведения. Этюд-импровизация заканчивается только по сигналу преподавателя. Чем больше, разнообразнее, неожиданнее ходы и повороты в сюжетном движении, интереснее конфликты, тем ярче и содержательнее получится импровизация. Оценивается оригинальность действий, соответствие общему замыслу, количество неожиданных ходов, эмоциональная насыщенность. (Кроме характера творческой фантазии и воображения, задание обнаруживает художественную интуицию, ощущение стиля, чувство жанра, способность мыслить действенными, событийными, пространственно-временными категориями, наблюдательность, понимание структуры целого, наличие актерских задатков и др.).

Упражнение «Изобретатель».

Студентам предлагается придумать (изобрести): новое слово, несуществующее в русском языке, дать ему смысловую характеристику; новый предмет, не имеющий аналога в обиходе человека, дать ему название, ха-рактеристику практического использования; новую несуществующую профессию, необходимую в будущем; дать ей характеристику, объяснить значение и цель. Положительно оценивается оригинальность мышления, новизна, практическая значимость «изобретения». (Кроме глубины индивидуальной фантазии и характера творческого воображения, задание обнаруживает гибкость, подвижность и остроту мышления, природную

наблюдательность, способность к изобретению, конструированию новых идей, пространственно-временному восприятию и др.).

Упражнение «Фантазия»

Даётся задание сочинить короткий рассказ-фантазию. Исходным моментом, стимулом может явиться: предмет (например, саквояж, барометр, брелок и т. д.); содержание картины известного художника (например, «Девятый вал» И. К. Айвазовского. «Странник» В. Г. Перова, «Молчание» М. В. Нестерова и т. д.); звук (например, скрип двери, жалобный стон за стеной, крик филина, дальний звон колокольчика и т. д.); фраза (например, «Этого не может быть!», «Теперь уходи», «Тихо, нас услышали...» и т. д.); слово (например, «прости», «да», «нет», «вот и все» и др.); драматическая ситуация; поэтическая строка; фотография человека; вид за окном; психофизическое самочувствие и т. д. и т. п. Высший балл присуждается за уникальность ответов-фантазий. (Кроме характера фантазии и творческого воображения, задание выявляет логику и последовательность мышления, пластическое видение, остроумие, ощущение стиля, чувство юмора, эмоциональную возбудимость и др.).

Упражнение «Музыкальный фрагмент»

Необходимо прослушать фрагмент классического музыкального произведения. (Например, фрагмент «Балеро» Равеля, «Лунной сонаты» Бетховена и т. д.). Возникшие во время прослушивания ассоциации выразить в любом удобном варианте: сценическом этюде; рисунке; коротком сюжетном рассказе. (Музыкальные фрагменты выбираются короткие по времени, но художественно завершённые. Желательно использовать классические музыкальные произведения мирового репертуара). Положительно оцениваются ответы-решения за образность восприятия, тематическое, жанровое и стилевое соответствие стимулу, эмоциональную наполненность. (Кроме характера творческого воображения и фантазии, задание выявляет осуществление стиля, чувство жанра, ассоциативно-образное мышление, эмоциональную возбудимость, эрудицию в сфере музыкального творчества и др.).

Упражнение «Воображаемый спектакль»

Предлагается по отдельным картинам (эпизодам) рассказать о замысле будущего спектакля (по подготовленной ранее экспликации). Кинолента видения будущего спектакля должна быть зримой, непрерывной и подробной. Ответ оценивается за оригинальность замысла, яркость образов, значимость идей, новизну художественной информации. (Кроме характера творческой фантазии и воображения, задание обнаруживает ассоциативно-образное восприятие, пластическое видение, ощущение стиля и чувство жанра, зрелищности, композиции, ритма, художественный вкус и т. д.).

Упражнение «Предисловие»

Необходимо рассказать историю-предисловие к заданному: фильму; спектаклю; пьесе; прозаическому произведению. Положительно оценивается логичность, целостность сюжета, оригинальность завязки, соответствие

стилю и жанру произведения. Для данного задания необходимо использовать пьесы классического репертуара или современные пьесы известных драматургов. Варианты: к известной пьесе придумать еще один акт, в известной пьесе придумать новый вариант финала. (Кроме характера фантазии и творческого воображения, задание выявляет способность чувствовать художественное целое, ощущение стиля и жанра, уровень событийно-действенного, пространственно-временного мышления, литературные навыки и др.).

Упражнение «Несуществующее животное».

Студентам предлагается нарисовать несуществующее в природе животное, дать ему название. На обратной стороне рисунка написать ответы на три вопроса: где обитает данное животное; чем питается; с кем дружит (общается). Способности к рисованию не учитываются. На выполнение задания дается не более 30 минут. Например, студент нарисовал животное, которое назвал «Бармпохвостый смешакоц». «Живет в ботаническом саду в 5 измерении, питается смехом, который долетает к нему со всех сторон в пору цветения ушацов. На зиму затеривается смеховыми брикетами. Дружит с семи ствольным баобабом, на котором живут пербернульчатые брандошмыты». Положительно оценивается уникальность замысла рисунка и комментариев (животные не должны походить на тех, которые существуют в природе). (Кроме характера фантазии и творческого воображения задание свидетельствует о гибкости и оригинальности ассоциативно-образного мышления, пластическом видении, чувстве композиции, способности к остроумию, наблюдательности, рисованию, логике образа (соответствие ответов на вопросы тому, что нарисовано, и т. д.).

Упражнение «Чернильные пятна»

Необходимо рассмотреть фотокопию симметрических чернильных пятен. Назвать как можно больше изображений, которые угадываются в чернильных пятнах. Положительно оценивается оригинальность образов и ассоциаций, адекватность стимулу, количество ответов. (Например, ответы - «Хан Батый», «Цыганская пляска», «Бой петухов», «Место происшествия», «Весенние проталинки», «Пень», «Муравьи», «Береза» оценены положительно. Ответы — «Танцующие крокодилы», «Трещины», «Лужи» - как неудовлетворительные). (Кроме характера творческого воображения и фантазии, выявляется семантическая адаптивная гибкость, способность ассоциативно-образного мышления и др.).

Упражнение «Найди сходство»

Студентам необходимо указать сходство между перечисленными парами: картофель и морковь; кошка и мышь; поезд и трактор; молоко и мясо; скрипка и пианино; колодец и река; стол и стул; вилка и стакан; тигр и медведь; яблоко и апельсин; чернила и мел; корабль и самолет и т.д. Желательно указать как можно больше признаков, по которым они сходны. (Например, «яблоко и апельсин» - круглые, съедобные, сладкие, фрукты, полезные, растут на деревьях, имеют семечки и т. д.). Задание оценивается

положительно за максимальное количество общих признаков (адекватных стимулу). (Кроме характера творческого воображения, выявляется логическое мышление, остроумие, наблюдательность и т. д.).

Упражнение «Последствия»

Студенту предлагается ответить на ряд парадоксальных вопросов, например... Что произойдет, если человек при желании сможет становиться невидимым? Если в течение года, не будут рождаться дети? Если можно будет читать чужие мысли? Если люди смогут жить под водой? Если люди потеряют свои чувства друг к другу? Если ученики в средних школах станут учиться только на «отлично»? Если земляне узнают о действительном существовании инопланетян? Если высохнут все реки, озера, моря? Если на земле все животные погибнут? Если люди перестанут писать письма друг другу и т. д.? Положительно оцениваются уникальные ответы. Оценка выставляется на основании ответов на 2-3 подобных вопроса и с учетом сравнения ответов одного с другими. (Кроме характера творческого воображения, задание выявляет и развивает парадоксальность, оригинальность мышления, логику, гибкость, способность к синтезу, событийно-действенному мышлению, чувство юмора и др.).

Упражнение «Автобиографическое»

Студентам даётся задание сделать этюд на одно из событий собственной биографии, дать ему название. Высокий балл заслуживает исповедальность изложения, яркое событие, склонность к метафоризации, построение событийно - действенной «цепочки», эмоциональная насыщенность действия.

Упражнение «Мой самый радостный день»

Студентам предлагается вспомнить и рассказать эпизод из собственной жизни на одну из предложенных тем: «Первое свидание», «Первый день на работе», «Как я преодолел себя», «Самое яркое воспоминание детства», «Воспоминания о школе», «Ссора» и др. Сделать этюд. (Кроме способности мыслить действенными и событийными категориями, задание, дает возможность узнать о некоторых чертах и свойствах характера человека, его эмоциональной памяти, пластическом видении, ассоциативно-образном мышлении, симультанном (без излишних «фильтров») восприятии и др.).

Упражнение «Биография»

Необходимо пересказать собственную биографию по самым значительным событиям и датам, наиболее ярким эмоциональным воспоминаниям. Положительно оценивается исповедальность изложения, эмоциональность, яркость и значительность событий. (Кроме способности мыслить собственными, действенными категориями, задание дает возможность узнать подробнее о свойствах и чертах характера, его эмоциональной возбудимости, памяти, ассоциативно-образном восприятии и др.).

Упражнение «Пересказ по событиям»

Необходимо пересказать по событиям пьесу; спектакль; литературное произведение; кинофильм. Оценивается оригинальность суждений, точность определения событий. (Кроме способности мыслить действительными, событийными категориями, задание выявляет эрудицию и широкую осведомленность в сфере искусства, пластическое видение, эмоциональную память, логику, последовательность мышления, способность к художественному анализу и синтезу и др.).

Упражнение «Происшествие»

Необходимо вспомнить уличное происшествие, пересказать логично и последовательно все подробности. Сделать небольшую этюдную зарисовку, дать ей название. Этюд оценивается за эмоциональную насыщенность, внимание к деталям, логику действенной линии, образное осмысление факта происшествия, интересное название. (Кроме способности мыслить событийными, действительными категориями задание выявляет эмоциональную возбудимость, непосредственное восприятие события, эмоциональную память, наблюдательность, пластическое видение и др.).

Упражнение «Сочинить биографию»

Необходимо сочинить биографию человека по событиям; исходным для сочинения биографии может явиться: портрет, выполненный известным художником; фотография; случайный прохожий; персонаж известной пьесы; карикатура. Оценивается положительно логика и яркость событий, уникальность биографии, жизненная достоверность. (Кроме способности мыслить действительными, событийными категориями, задание выявляет знание человеческой психологии, наблюдательность, эмоциональную возбудимость, характер творческого воображения и др.).

Упражнение «Диалог»

Будущим режиссёрам предлагается репродукция картины известного художника или фотография с изображением конфликтной ситуации. Необходимо внимательно изучить содержание и «оживить» данный диалог (изображенный конфликт между людьми) в сценическом этюде. Можно использовать исполнителей из числа студентов. Сценический диалог должен отвечать содержанию иллюстративного материала, его теме, предполагаемой речевой стилистике. Не обязательно строго придерживаться той мизансцены, которая изображена на картине, важнее понять смысл и характер диалога, сценически реализовать конфликт. Фотографии и репродукции подбираются с ярко выраженным конфликтом. Например, А. Брауэр «Драка крестьян при игре в карты». Положительно оценивается этюд, где диалог (конфликт) соответствует стимулу: по характеру, жанровым и языковым особенностям, эмоциональной насыщенности. (Кроме способности мыслить действительными, событийными категориями, задание обнаруживает чувство стиля и жанра, пластическое видение и др.).

Упражнение «Мизансцена-кульминация»

Студентам предлагается построить статичную мизансцену-кульминацию по известному фильму, песне или сказке, названными

преподавателем. Задание оценивается за образное и событийное построение мизансцен. (Кроме способности мыслить событийными, действенными категориями, задание выявляет пластическое видение, чувство композиции и зрелищности, соответствие авторской стилистике, ассоциативно-образное восприятие и др.).

Упражнение «Конфликт»

Необходимо показать несколько пластических мизансцен (в статике), изображающих конфликтную ситуацию. Найти внутреннее оправдание каждой мизансцене тела. Дать название конфликтным ситуациям. Оцениваются положительно интересное пластическое построение, наличие конфликта, эмоциональная насыщенность....

3.4 Тематика индивидуальных занятий по дисциплинам «Основы режиссёрской композиции» и «Методы и приёмы режиссуры эстрады»

1. Многообразие видов театрализованных действий: сущность понятий «Концерт», «Эстрадный спектакль», «Ревю», «Театрализованное представление», «Праздник», «Зрелище», «Шоу-программа».

2. Своеобразие режиссерского замысла эстрадных представлений как основы для литературно-драматической работы над сценарием.

3. Стилиевые особенности эстрадных зрелищ.

4. Соотношение понятий «иллюстрация» и «театрализация», образность как эстетическая основа «режиссерской театрализации» представления.

5. Монтаж и его основные функции: соединение жизненно-документального и художественно-игрового материала, построение конфликта в форме, отличной от театральной конфликтности.

6. Зрелищное пространство (национальная специфика, природная среда, архитектурные особенности) и режиссерские принципы мизансценирования в зрелище.

7. Виды «героев» театрализованного зрелища: способы активизации их, других участников и зрителей праздника; работа режиссера с исполнителями (профессионалами и любителями).

8. Творческое наследие Туманова, Петрова, Марджанишвили, Шароева и др.

9. Современные тенденции режиссуры театрализованных представлений

10. Новые формы художественных зрелищ: молодежные шоу-программы, метаморфозы детских праздников, региональные программы и проекты

11. Праздники городов: технология подготовки и проведения

12. Фестивали, смотры, конкурсы – традиции, стиль, регламент мероприятия

13. День города – праздник единения жителей. Пространство и время праздника. Основные символы города: герб, флаг, гимн.

14. Маркетинговые технологии в подготовке и проведении Дня города. Создание общественного мнения. Рекламные компании
15. Особенности работы режиссера по подготовке и проведения корпоративных праздников и вечеринок
16. Особенности режиссуры профессионального праздника
17. Особенности работы режиссера с воинскими ритуалами и обрядами
18. Детские праздники и представления
19. Особенности работы режиссера по подготовке и проведения презентаций
20. Особенности работы режиссера по подготовке и проведения индивидуальных юбилеев
21. Режиссура шоу-программ в молодежных клубах и развлекательных комплексах
22. Театрализованные зрелища на нетрадиционной площадке.
23. Военно-исторические праздники в России. Реконструкция военных событий.
24. Карнавалы, шествия, демонстрации в России. Специфика подготовки и проведения карнавала в России.
25. Зарубежные карнавалы, шествия.
26. Уличный театр. Виды уличных театров. Режиссура уличных представлений.
27. Работа режиссёра-постановщика с художником, свето- и звукорежиссёрами, режиссёром видео и лазерной проекции
28. Режиссура современных электронных видов зрелищ
29. Режиссура художественно-исторических ландшафтных представлений
30. Флешмоб, перформанс, хппенинг, акция.
31. Средневековый карнавал. Карнавальный мир М. Бахтина
31. Режиссура церемоний награждений и вручений различных премий
32. Режиссура мультимедийных шоу

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1 Вопросы к зачёту по дисциплине « Основы режиссёрской композиции»

1. Работа режиссера с техническими службами

Методика работы режиссера со звукооператорами, видеотехниками, художником по свету, рабочими сцены. Определение точек размещения всех видов технической аппаратуры. Уточнение места, времени и способов технических перестановок. Застольные, планировочные, монтажные, сводные и генеральные репетиции.

2. Учение о сверхзадаче и сквозном действии

Понятие «сквозного действия» и «сверхзадачи». Учение К.С.Станиславского о «сверхзадаче» и «сквозном действии» как о «хотении» и «стремлении» актёра.

3. Конфликт как движущая сила сценического действия

Структура конфликта, расстановка сил в конфликте. О предмете борьбы, характере борьбы, соотношении сил и соотношении интересов. О контрдействии. Жанровая характеристика конфликта.

4. О темпо-ритме сценического действия.

Динамическая композиция и динамика сценической борьбы. Препятствия, стоящие на пути к цели и эмоциональная энергия, затраченная на преодоление этих препятствий.

5. Режиссёрский анализ как основа формирования режиссёрского замысла

Действенный анализ пьесы и роли (К.С.Станиславский, М.О.Кнебель), суть метода действенного анализа. Режиссёрский анализ как основной способ формирования режиссёрского замысла. Анализ действенного содержания драматургического материала, художественно-тематический анализ, анализ художественного языка и стиля автора.

6. Эвристические методики формирования режиссёрского замысла.

Эвристика – наука о творческом мышлении. Три основных эвристических закона организации творческого процесса. Методы активизации творческого мышления – метод случайных ассоциаций, метод мозгового штурма, метод гиперболизации и т.д.

7. Художественный образ как категория искусства

Художественный образ и его составляющие (основная и вспомогательная). Синкретичность художественного образа. О метафоричности зрелищного действия. О художественной форме. Пять основных законов построения гармонически совершенной художественной формы.

8. Мизансцена как средство композиционной организации сценического пространства

Понятие мизансцены. Законы мизансценирования. Классификация мизансцен. Динамика и темпо-ритм мизансцены. Построение мизансцен в массовом зрелище. Зависимость пластической партитуры зрелища от архитектурно-рельефных особенностей зрелищного пространства.

9. Режиссёрская композиция зрелищных форм (документальное зрелище, художественное, драматическое и т.д.)

Основной универсальный метод режиссёра-постановщика зрелища. Триединство режиссёрской профессии. Режиссер-толкователь, режиссер-зеркало, режиссер-организатор (Вл. И. Немирович-Данченко). Функции режиссера зрелища: интегратор, координатор, организатор. Анализ основных зрелищных форм.

10. Сценография, костюм, грим как основные элементы визуализации художественного решения зрелища

Три основные функции сценографии: персонажная, игровая и обозначающая место действия. Грим и костюм и их значение в художественно-образном решении зрелища. Костюм как знак-характеристика действующего лица. Грим-маска и его функциональное отличие от реалистического грима.

11. Золотое сечение как основа пропорционального построения режиссерской композиции.

Закон Золотого сечения. Деление отрезка прямой по золотому сечению. Построение прямоугольника с золотыми пропорциями. Построение архимедовой спирали. Числовое выражение золотой пропорции в ряду Фибоначи. Золотые пропорции в частях тела человека. Золотые пропорции в архитектуре. О «божественной» пропорции в природе и искусстве.

12. Режиссёрская интерпретация и ее значение в создании зрелищной формы

Мировоззрение как основа режиссерской интерпретации. Режиссёрская интерпретация художественного факта. Жанровая характеристика зрелищной постановки. Отбор художественных выразительных средств.

13. Структура праздничной композиции

Номер – эпизод – блок. Принципы режиссерского монтажа в праздничной композиции. Компоненты праздничного действия (игровая деятельность, художественная деятельность, ритуальная деятельность, жизнедеятельность).

14. Действие главное выразительное средство зрелищных искусств, материал актерского творчества

Цитата А.С.Пушкина о том, что требует наш ум от драматического писателя и перефразировка К.С.Станиславского этой цитаты относительно творчества актера. О действенной природе действия. Психологическая формулировка действия.

15. Режиссерско-постановочный проект праздничной композиции

Творческая заявка. Историко-ретроспективный анализ социокультурных обстоятельств. Авторско-режиссёрский замысел праздничной композиции. Элементы праздничной композиции. Структура праздничной композиции. Режиссёрско-постановочное решение праздника.

16. Драматургия массового зрелища

Документальная публицистичность и художественная образность в массовом зрелище. Отличие драматургии массовых зрелищ от драматургии театра. Образ коллективного героя. Приёмы организации зрителя. Синтез разнообразных выразительных средств при создании композиции.

17. Драматургия простого сборного эстрадного концерта

Значение последовательности номеров в драматургии сборного концерта. Закономерность выстраивания номеров, принципы выбора названия концерта. Роль конферансье или ведущих в обеспечении драматургии сборного концерта.

18. Драматургия театрализованного эстрадного концерта

Пролог и финал в театрализованном концерте. Сквозное действие в концерте, эстрадный драматургический прием, прием адаптации для театрализованного концерта известного сюжета или произведения.

19. Драматургия тематического эстрадного концерта

Понятие «тематический концерт». Главная тема концерта. Особенности работы драматурга тематических концертов, создаваемых к профессиональным праздникам. Работа с документами как важная часть подготовки к созданию сценария юбилейного тематического концерта.

20. Сценарий корпоративного мероприятия

Корпоративный праздник как форма профессионального праздника. О специфике требований заказчиков корпоративных торжеств. Тема корпоративного мероприятия. «Обязательная программа» в сценарии.

21. Особенности драматургии эстрадных представлений для детей

Возрастные группы детской зрительской аудитории. Интерактивное общение как обязательное условие структуры детского эстрадного концерта. Построение сюжета с введением знакомых персонажей, выделение проблемы положительного героя, динамика развития действия.

22. Сценарий как этап создания зрелищно-сценического произведения

Литературные и сценические черты сценария. Действие, описание, диалог как составные элементы сценария. Эпизод как структурная единица сценария. Материал для сценария и его архитекtonика (построение).

23. Особенности оформления сценария массового праздника

Путь создания сценария массового представления. Работа эстрадного драматурга с документальными материалами, способы использования обработанных документальных материалов в сценарии эстрадного представления. Сочетание документальности и зрелищности.

24. Правила написания сценария

Творческая заявка. Создание сценарного плана. Написание полнометражного литературного сценария.

25. Драматургия в эстрадном номере

Взаимозависимость драматургии номера и его жанра. Специфика подходов к драматургии сюжетного и бессюжетного номера. Особенность раскрытия темы и идеи. Написание сценария и постановочная работа как единый процесс создания номера.

26. Структурные элементы драматургии эстрадного номера

Актуальность темы эстрадного номера. Понятие «предел жанра». Тематически-образная структура номера. Сюжет и фабула номера. Специфика конфликта в эстрадном номере, два типа конфликта. Событие в драматургии эстрадного номера, действие и его выражение в сценарии.

27. Драматическое действие и его структура

Эпизод как структурная единица драматургического произведения. Драматическое действие как цепь эпизодов. Действенная линия драматургического произведения как переход от эпизода к эпизоду. Линия

сюжетного построения драматургии: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка, эпилог.

28. *Деталь как художественное-выразительное средство драматургического произведения*

Деталь как частная подробность общей картины (пейзажа, интерьера, характера, житейской ситуации). Деталь как осмысленная подробность (на примере раскрытия взаимоотношений в произведении). Возможности детали как символа драматургического произведения.

29. *Создание замысла сценария*

Формулировка основной идеи сценария в одной фразе. Поиск оригинальной идеи с использованием основных эвристических приемов. Поиск необходимых элементов сценария. Предметы основного и побочного конфликтов. Мотивировки и цели героев. Основной сюжет и побочные сюжеты сценария.

30. *Сценарий шоу-программы. Эстрадный конференс*

Конференс как центральное связующее звено эстрадной программы. Формы и приемы ведения концерта. Соединение авторского текста и собственной импровизации. «Технологические» задачи ведущего программы. Главная функция конференсье и ведущего. Парный конференс.

4.2 Вопросы к экзамену по дисциплине « Методы и приёмы режиссуры эстрады»

1. Метод гиперболизации и его применение
2. Метод случайных ассоциаций и его применение
3. Метод мультипликации и его применение
4. Метод мозгового штурма и его применение
5. Метод гиперболизации и его применение
6. Матричный метод и его применение
7. Анализ и выделение сущности изучаемой проблемы
8. Метод театрализации и его использование на эстраде
9. Метод иллюстрации и его использование на эстраде
10. Метод игратизации и его использование на эстраде
11. Режиссерский анализ и его роль в формировании режиссерского замысла
12. Анализ социальных и культурных обстоятельств в проектируемом действии
13. Анализ культурных и зрелищных форм
14. Ритуализированные формы. Игра
15. Концерт. Номер
16. Театрализованное действие. Зрелище
17. Знаки и их значения. Классификация знаков.
18. Знаковые системы. Законы их построения
19. Особенности функционирования знаков в социокультурной среде
20. Отношения между знаками в системе
21. Парадигматические правила комбинирования знаков

22. Знак и текст в культуре
23. Искусство как активная семиотическая деятельность
24. Художественный образ (его использование в различных формах),
25. Художественный символ (его использование в различных формах).
26. Действие как главное выразительное средство
27. Структура действия. Сценическое и жизненное действие
28. Особенности действенной выразительности в пластике
29. Особенности действенной выразительности в мизансценировании
30. Вспомогательные выразительные средства: световое и цветное решение зрелища
31. Музыкально-шумовое решение зрелища
32. Законы режиссерского монтажа
33. Анализ применения законов построения композиции
34. Средства и способы организации праздничной композиции
35. Законы режиссерского монтажа при построении зрелища
36. Законы режиссерского монтажа при построении концерта
37. Законы режиссерского монтажа при построении театрализованного действия
38. Законы режиссерского монтажа при построении ритуала
39. Законы режиссерского монтажа при построении игры как зрелища
40. Методика работы с автором
41. Методика работы с художником
42. Методика работы с композитором
43. Методика работы с музыкальным руководителем

4.3 Перечень практических заданий для экзамена по дисциплине «Методы и приёмы режиссуры эстрады»

1. Придумать замысел композиции заданной тематики, пользуясь приёмами эвристики
2. Сделать режиссёрский анализ эстрадного зрелища, просмотренного в видео-записи
3. Сделать режиссёрский анализ эстрадного номера, просмотренного в видео-записи
4. Сделать режиссёрский анализ ритуализированной формы, просмотренной в видео-записи
5. Сделать режиссёрский анализ игровой формы, просмотренной в видео-записи
6. Сделать режиссёрский анализ концерта, просмотренного ранее
7. Проанализировать знаковую систему зрелища, посвящённого Дню Влюблённых
8. Проанализировать знаковую систему зрелища, посвящённого Международному женскому дню

9. Проанализировать знаковую систему зрелища, посвящённого Новому году
10. Проанализировать знаковую систему зрелища, посвящённого Рождеству
11. Проанализировать знаковую систему зрелища, посвящённого Дню защитников Отечества
12. Проанализировать знаковую систему зрелища, посвящённого Дню защиты детей
13. Проанализировать знаковую систему зрелища, посвящённого Купалью
14. Проанализировать знаковую систему зрелища, посвящённого Дню Победы
15. Предложить использование солярного символа в эстрадном зрелище в разных формах
16. Предложить использование символов инь-ян в эстрадном зрелище в разных формах
17. Предложить использование символа «Красный крест» в эстрадном зрелище в разных формах
18. Предложить использование символа правосудия в эстрадном зрелище в разных формах
19. Предложить использование символа власти в эстрадном зрелище в разных формах
20. Предложить использование символа богатства в эстрадном зрелище в разных формах
21. Мизансценировать вокальный номер на песню «Беловежская пуща»
22. Мизансценировать вокальный номер на песню «Касіў Ясь канюшыну»
23. Мизансценировать оригинальный номер в жанре «Мнемотехника»
24. Мизансценировать оригинальный номер в жанре «Вентрология»
25. Мизансценировать оригинальный номер в жанре «Огненный номер»
26. Мизансценировать оригинальный номер в жанре «Музыкальная эксцентрика»
27. Мизансценировать оригинальный номер в жанре «Куклы на эстраде»
28. Мизансценировать оригинальный номер в жанре «Боди-АРТ»
29. Мизансценировать оригинальный номер в жанре «Меткие стрелки»
30. Мизансценировать оригинальный номер в жанре «Фокусы»
31. Организовать игру «Подушечка» как зрелище
32. Организовать игру «Баскетбол» как зрелище
33. Организовать игру «Шахматы» как зрелище
34. Составить монтажный лист концерта «Осенний поцелуй»
35. Составить монтажный лист эпизода из эстрадной композиции «Мужчина и женщина»

36. Используя одного из одноклассников, организовать и продемонстрировать работу с исполнителем
37. Используя одного из одноклассников, организовать и продемонстрировать работу с композитором
38. Описать организационную работу в празднике, посвящённом Дню защиты детей
39. Описать организационную работу в празднике “Русалье”
40. Описать организационную работу в празднике юмора.

5.ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ
5.1. Учебная программа по дисциплине «Основы режиссёрской
композиции»

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

УТВЕРЖДАЮ

Ректор БГУКИ

_____ Н.В. Карчевская

« _____ » _____ 2022 г.

Регистрационный № УД- _____ /Э. уч.

РЕЖИССЁРСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ
Раздел 1. ОСНОВЫ РЕЖИССЁРСКОЙ КОМПОЗИЦИИ

*Учебная программа
учреждения высшего образования по учебной дисциплине
для специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям),
направление специальности 1-17 03 01-04 Искусство эстрады (режиссура)*

Минск

2022 г.

Составители:

Ю.Д.Персидская, проректор по воспитательной работе учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доцент кафедры режиссуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения;

Ю.Г.Николаева, старший преподаватель кафедры режиссуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»;

Рецензенты:

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

И.А.Алексина, заведующий кафедрой театрального творчества учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент.

Программа рассмотрена и рекомендована к утверждению:

кафедрой режиссуры эстрады учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 7 от 05.04.2022 г.);

Советом факультета художественной культуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 8 от 31.05.2022 г.);

Президиумом научно-методического совета учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 8 от 20.04.2022 г.).

Ответственный за редакцию

Ответственный за выпуск

Ю.Г.Николаева

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Дисциплина «Основы режиссерской композиции» в модуле «Режиссёрская композиция» является одной из основных для студентов направления специальности «Искусство эстрады» (режиссура). В рамках этой дисциплины осуществляется подготовка основательной базы высокопрофессиональных режиссеров эстрады, способных на современном уровне осуществлять режиссерскую и педагогическую деятельность.

Во всём многообразии режиссёрских проблем главная – это построение композиции, все же остальные подчинены этому основному делу. Решение проблемы осуществляется автором-режиссером путём разрешения различных профессионально-технологических задач, которые приводят его к конечной цели творческого процесса.

В соответствии с образовательным стандартом высшего образования ОСВО – 2013 по специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям) в процессе изучения учебной дисциплины «Основы режиссерской композиции» студент должен сформировать следующие компетенции: академические и профессиональные.

Академические компетенции:

АК-2. Владеть системным и сравнительным анализом.

АК-4. Уметь работать самостоятельно.

Профессиональные компетенции:

ПК-19. Планировать и осуществлять административно-организационную деятельность организации (отдельного проекта) исполнительских искусств.

ПК-20. Осуществлять необходимые маркетинговые действия для составления прогноза эффективности организации (проекта), находить необходимые финансовые средства для его реализации.

ПК-23. Использовать новые инновационные технологии обучения, мультимедийные технологии, электронные учебники.

ПК-25. Заниматься научно-исследовательской деятельностью в отрасли теории и истории искусства эстрады.

ПК-26. Знать принципы и приёмы сбора, систематизации, обобщения и использования информации и проведения научных исследований в сфере искусства эстрады.

ПК-27. Готовить доклады, материалы, анализировать и оценивать собранные сведения для научных исследований.

ПК-28. Пользоваться современными информационными ресурсами.

Цель учебной дисциплины – дать целостное представление об основах режиссёрской композиции, подготовить специалистов к самостоятельной, профессиональной и просветительской деятельности на

эстраде, приобретение ими знаний и умений, необходимых для построения режиссерской композиции.

Основные задачи дисциплины:

1. Формирование композиционного мышления, развитие творческой индивидуальности;
2. Развитие творческого мышления, овладение эвристическими творческими методиками;
3. Приобретение умения выстраивать и компоновать зрелищные выразительные средства, самостоятельно осваивать учебный материал, формировать специфичный эстрадный способ сценической выразительности;
4. Развитие устойчивой базы навыков и умений для решения широкого диапазона композиционных художественных и технологических задач на эстраде, в театрализованных зрелищах, разнообразных праздниках и представлениях.

Овладение этими навыками обеспечивает эффективнее усвоение всего цикла профессиональных дисциплин, одним из главных в котором является курс «Основы режиссерской композиции», находящийся в тесной взаимосвязи с другими модулями профессионального цикла – «Режиссура», «Искусство речи», «Теория и практика драматургии эстрады» и т.д.

В результате изучения учебной дисциплины выпускник должен **знать:**

- теорию и практику процесса построения режиссёрской композиции эстрадного представления;
- методику построения зрелищной сценической композиции;
- принципы построения выразительного сценического зрелищного процесса;
- эвристические методы работы над сценической эстрадной композицией;
- приемы и пути реализации режиссерского замысла;
- приемы режиссёрско-постановочной работы в области эстрадного искусства;

уметь:

- работать над построением режиссерской композиции;
- использовать методы и приёмы построения режиссерской композиции представления, театрализованного зрелища, праздника, эстрадного концерта, циркового представления и др.;
- осуществлять анализ зрелищных форм;
- использовать режиссерско-постановочные приемы в процессе подготовки композиции эстрадного шоу, массового действия, эстрадного спектакля;
- применять знания в области работы над построением режиссерской композиции в преподавательской деятельности.

владеть:

- основными и новаторскими режиссёрскими приёмами и принципами монтажа номеров, эпизодов и аттракционов;
- методиками постановки эстрадных представлений разных видов и форм;
- специальной режиссёрской терминологией при анализе композиции.

В соответствии с учебным планом на изучение дисциплины «Основы режиссерской композиции» для дневной формы обучения всего предусмотрено 214 часов, из которых 110 часов – аудиторные занятия, 104 часа – самостоятельная работа. Примерное распределение аудиторных часов по видам занятий: лекции – 16 часов, практические – 66 часа, индивидуальные – 28 часов. Рекомендованные формы контроля знаний – зачёты, экзамены.

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

Введение

Предмет, задачи и структура дисциплины “Основы режиссёрской композиции”. Роль дисциплины в подготовке высококвалифицированных специалистов и её связи с другими дисциплинами. Требования к уровню знаний, умений и навыков по композиционному решению зрелища, необходимых специалисту в области эстрадного искусства. Критерии оценки достижений студентов в обучении, методы и средства оценивания. Учебно-методическое обеспечение дисциплины.

Тема 1. Определение понятия «эстрада»

Определение понятия «варьете». Происхождение и значение понятия «эстрада», его изменение во времени. Социальное значение эстрады. Эстрадное искусство. «Эстрадность». «Эстрадничество». Эстрада как часть массовой культуры. Эстрада как часть шоу-бизнеса. Процессы формообразования на эстраде.

Тема 2. Истоки эстрады

Синкретические ритуально-обрядовые действия. Народный фольклорный театр. Скоморошество. Жанровое разнообразие творчества скоморохов. Балаган. Структура балаганного помещения. Особенности репертуара: арлекинады, «позитурное» мастерство, инсценировки классических произведений и сказок, паноптикумы, кукольный театр, цирковые представления. Образ балаганного деда, раешника, Пьеро, Паяца. Садово-парковая эстрада. Жанровая наполненность «комбинатов развлечений». Кинодивертисменты. Варьете. Кабаре на русский манер. Сюжетные и бессюжетные театральные дивертисменты, их жанровое разнообразие. Водевиль.

Тема 3. Характеристики эстрады

Демократичность, зрелищность, занимательность, яркость, прямой контакт исполнителя с аудиторией, открытость, доверительность, откровенность манеры исполнения, построение выступления в зависимости от реакции зрителя, многожанровость, отсутствие «четвёртой стены», оригинальность, самобытность, синтетичность, зрелищность, аттракционность, эксцентрика, буффонада, гротеск, публицистичность, злободневность, лаконичность, мобильность, условность, предельная выразительность, музыкальность. Деталь- важнейшее выразительное средство на эстраде. Индивидуальность – строительный материал эстрадного номера.

Тема 4. Эстрада, театр, цирк: сходства и различия. Специфика взаимодействия

Актёр и артист. Перевоплощение и рассказ как два способа создания образа. Принципы костюмирования, декорирования, гримирования. Наличие «четвёртой стены». Производственная площадка. Тип визуальной проекции. Драматургическая форма. «Театр представления» и «театр переживания». Развлекательно-содержательная и развлекательно-психологическая суть представлений. Жанры скетча и эстрадной миниатюры как синтез эстрадного и циркового искусства. Вставной эстрадный номер в театральном спектакле. Музыкальный спектакль. Мюзикл. Дивертисмент. Вставные эстрадные интермедии в цирке. Цирк-ревю. Эстрадные жанры эстрады в цирке. Цирковые жанры на эстраде. Фольклорный цирковой спектакль. Цирковая пантомима. Цирковые шоу типа Дю солей.

Тема 5. Номер как структурная единица эстрады

Сольный номер. Парный номер. Групповой номер. Сюжетный номер. Бессюжетный номер. Эстрадный и концертный номер. Продолжительность номера. Драматургия номера. Номер с авторским началом. Номер как синтез искусств. Меланж-акт. Характеристики эстрадного номера: короткометражность, локальность, точная принадлежность к жанру, законченность. Принцип отбора и соединения номеров в концерте.

Тема 6. Жанровая структура эстрады

Жанры разговорного рода: конференс, монолог в образе, скетч, сценка, эстрадный диалог, эстрадная миниатюра, микроминиатюра, бытовой рассказ, фельетон, музыкальная пародия, буриме. Жанры вокального рода: песня, вокально-инструментальная группа. Жанры инструментального рода: соло, дуэт, трио и т.д. Ансамбль. Оркестр. Жанры эстрадно-циркового рода: акробатика, эквилибр, антипод, жонгльж, дрессура, моноцикл, хулахуп и т.д. Жанры оригинального рода: клоунада, пантомима, музыкальная эксцентрика, теневой театр, «чёрный» театр, «куклы на эстраде», анимация, синхробуффонада, файер-шоу, иллюзия и т.д.

Тема 7. Эстрадная и цирковая клоунада: история и специфика

Древнегреческий театр. Трагедия и комедия. Искусства пантомимы и мим. Английская традиционная пантомима. Гистрионы. Профессиональный театр. Интермедия. Дель арте. Профессиональная английская пантомима (клоун-мим, музыкальный клоун-мим). Французские арлекинады (прототипы Рыжего и Белого). Традиционный цирк – искусство конной выездки. Наездники-неудачники. Клоун – синтетический артист: трюкач и актёр. Разговорные клоуны: буффонные и музыкальные. Амбивалентный смех. Интимная амбивалентность. Близость к театру и к площадному представлению. Буффонная выразительность. Индивидуальность и психологизм. Пантомима как один из приёмов и как принцип клоунады.

Работа с бутафорскими и воображаемыми предметами. Клоунада как ход представления и как один из жанров. Трюк и эстрадный момент в структуре номера. Эффектность и обыденность. Буффонность и приближенность к быту. Комедия и трагикомедия. Виды музыкального оформления номеров. Речевые приёмы: звукоимитация, тарабарщина, шумовой диалог. Классические репризы. Философские новеллы.

Тема 8. Типы и формы эстрады

Формы филармонической эстрады: музыкальный концерт, литературный концерт, сборный филармонический концерт. Формы дивертисментной эстрады: сборный концерт, тематический концерт, театрализованный концерт, обозрение (ревю), театрализованный концерт народного творчества, детский концерт. Формы театральной эстрады: эстрадный спектакль, мюзикл, кабаре, программы театров эстрадных миниатюр, КВН. Формы праздничной эстрады: массовые эстрадные представления на стадионе, мюзик-холльные представления, шоу. Формы эстрады шансона: варьете, тематические корпоративные банкетные программы.

Тема 9. Филармоническая эстрада

Музыкальные концерты. Функции ведущего концерта. Классические вокальные и инструментальные произведения. Литературные чтения. Сборный филармонический концерт. Программа народного хореографического коллектива. Концерт классического танца. Концерт симфонического оркестра. Детские филармонические концерты. Абонементные программы для школьников. Детские музыкальные театрализованные представления. Концерты, представляющие культуры разных стран. Сольные концерты. Концерты-торжества.

Тема 10. Концертная (дивертисментная) эстрада

Дивертисмент. Сборный концерт. Принцип коллажного взаимодействия. Роль конферансье. Парный конферанс. Тематический концерт. Юбилейные концерты (бенефисы). «Датские» концерты. Праздничные концерты. Театрализованный концерт – концерт-спектакль. Ревю-феерия. Камерное ревю. Детский концерт. Концерт для взрослой аудитории. Концерты для детской аудитории. Смешанный концерт. Детский эстрадный концерт как форма педагогики. Лёгкий динамический сюжет. Узнаваемость героев. Убедительность стихотворной речи. Приём игратизации. «Эффект группы». Театрализованное ёлочное представление.

Тема 11. Театральная эстрада

Эстрадный спектакль. Сюжетная линия. Два принципа создания: «от драматургии к номеру», «от номера к драматургии». Мюзикл – спектакль на границе театра и эстрады. «Размытость» границ. номеров. Специально

написанные песни. Синтетический артист. Мюзикл как проект шоу-бизнеса. Кабаре. История формы. Роль конференсье. «Кабаретная» атмосфера. Кабаре на русский манер. Политическое кабаре. Камеди-клуб. Программы театров эстрадных миниатюр – порождение кабаре. Театр миниатюр — театральный коллектив, работающий преимущественно над малыми формами: небольшими пьесами, сценками, скетчами, операми, опереттами, эстрадными номерами (монологами, куплетами, пародиями, танцами, песнями). Лаконичность в оформлении. Сквозной ход. Превалирование слова над другими жанрами. Злободневные темы. «СТЭМы». «МХЭТки». КВН – минуты славы для непрофессионалов. Тема. Лозунг. Злободневность. Невозможность соединения с эстрадной программой.

Тема 12. Праздничная эстрада

Массовые эстрадные представления на стадионе. Специфические особенности стадионной площадки. Выразительные средства: массовые упражнения; построения и перестроения; сольные и групповые спортивные номера, художественный фон (живой экран), ростовые куклы, хореографические коллективы, хоры, работа с тканями и т.д. Открытый и закрытый монтаж. Приёмы укрупнения. Мюзик-холльное представление. История формы. Аттракционность. Сюжетный «пунктирный» ход. Танцевальные номера балетной женской группы «гёрлс». Ревю-феерия. Широкое использование приёмов театрализации. Программы ночных клубов. Шоу. Внешне эффектные зрелищные номера. Неожиданные переходы и связи. Стремительное сценическое действие. Разнообразие хореографических номеров. Наличие «звезды». Близость к мюзик-холльному представлению.

Тема 13. Эстрада шансона

История варьете. Варьете – сборный дивертисментный концерт в условиях ресторана. Преобладание номеров оригинального жанра. Эффектность и красочность. Корпоративная тематическая банкетная программа. Схожесть с «капустником». История «капустников». Протокольные моменты. Сочетание эстрадных номеров с застольем, викторинами, конкурсами, дискотекой.

Тема 14. Понятие зрелища. Классификация зрелищ

Два значения понятия «зрелище». Природные зрелища. Спонтанные зрелища (пассивно-спонтанные и активно-спонтанные). Организованные зрелища. Документальный тип зрелища. Игровой тип зрелища. Демонстрационный тип зрелища. Драматическое зрелище. Игровое зрелище. Художественное зрелище. Ритуально-обрядовое зрелище. Смешанные виды зрелищ: драматически-игровые, художественно-игровые, ритуально-художественные.

Тема 15. Режиссура как профессия

История возникновения и сущность понятия «режиссёр». Функции режиссёра на разных этапах развития профессии. Функции режиссёра по определению К.С. Станиславского (стимулирование творческого процесса, направление к цели, предугадывание результатов творчества исполнителей и т.д.). Функции режиссёра по определению В.И. Немировича-Данченко (режиссёр-толкователь, режиссёр-зеркало, режиссёр-организатор). Функции режиссёра театра, эстрады, праздника. Главная задача режиссёра – построение композиции. Сопутствующие задачи. Области доминантного определения композиции: композиция как носитель культурной информации, композиция как средство выражения ценностных ориентаций, композиция как эвристический инструмент, композиция как средство коммуникации, композиция как эстетическая конструкция.

Тема 16. Замысел как важнейший этап создания композиции

Режиссёрский анализ ситуации. Актуальность и социальная значимость события. История события. История празднования события или раскрытия этой темы в разных видах творчества. Цели и задачи постановки. Место и сроки проведения. Материальные и творческие возможности. Предполагаемая программа. Предполагаемые для поднятия проблемы и приобретения морального, нравственного, эстетического, материального, этического порядка, которые сделают зрители. Основные законы эвристики. Основные методы эвристики: метод случайных ассоциаций, метод гиперболизации, метод мультипликации, метод агглютинации, матричный метод и т.д.

Тема 17. Основные элементы организации сценической борьбы

Инициативность (кто владеет инициативой, кто распоряжается; кто наступает, кто обороняется, кто уклоняется от борьбы). Предмет борьбы, дела и взаимоотношения в борьбе (предмет борьбы в области деловой борьбы или борьбы за взаимоотношения). Соотношения интересов (соотношение интересов порождают или дружественность отношений, или враждебность). Соотношение сил (определяется силой или слабостью партнёров). Обмен информацией (при обмене информацией кто-то её даёт, а кто-то добывает). Экономия сил (экономия сил определяется субординацией целей борьбы; на важные цели затрачивается больше сил).

Тема 18. Фабула. Событие. Архитектоника

Фабула - цепь основных событий в произведении искусства, его событийное ядро. Экспозиция, завязка, нарастание напряжения, кульминация и развязка. Фабула – несколько фраз, сжато описывающих событие. Событие – единица фабулы. Временные и причинно-следственные связи между событиями. Сюжет - развертывание действия во всей его полноте: развитие характеров, человеческих переживаний, взаимоотношений, поступков,

взаимодействие персонажей и обстоятельств, внутреннее смысловое сцепление образов. Основа сюжета – конфликт. Единица сюжета – деталь. Хроникальные и концентрические сюжеты. 36 основных сюжетов, охватывающих всю драматургию. Архитектоника – сюжетно-фабульная композиция драмы. Формула архитектоники: ведущее обстоятельство - исходное событие - начальное событие - перипетии - центральное событие - главное событие - финальное событие (развязка). Структурные схемы архитектоники: «шашлык», «цепь», «мозаика», «перекрёсток».

Тема 19. Тема. Идея. Мотив. Сверхзадача. Сквозное действие

Тема – основная проблема, поставленная в произведении. Типы тем: «я-я», «я-ты», «я - мы», «я - мы все», «я - всё», «я - второе созданное нами всё», «я - третье всё», «я – всеобщее всё». Идея - мысли автора по разрешению поставленной в произведении проблемы (главная мысль). Мотив – основной импульс к действию. Ведущий мотив произведения, мотив эпизода, мотив монолога. Виды мотивов: динамический, статический, сдерживающий, ретроспективный, центральный, рамочный, мотив предвидения грядущих событий. Сверхзадача – установка, глобальное направление жизни героя. Сквозное действие – действие, направленное к сверхзадаче, которое развивается по фабуле пьесы. Элементы сверхзадачи: действие (что я делаю?); цель (для чего?); приспособления (чем? как?). Определение сверхзадачи глаголом «хочу», после него ставится действительный глагол.

Тема 20. Конфликт. Действие. Контрдействие. Метод действенного анализа

Конфликт – столкновение основных противоборствующих сил. Действие – активная линия, возбуждающая и ведущая конфликт. Действие – оперативный приём, направленный на достижение определённой цели и имеющий волевое происхождение. Оперативная и выразительная функция действия. Действие в жизни и действие на сцене. Структура действия. Информационный уровень. Аксеологический уровень. Эвристический уровень. Коммуникативный уровень. Эстетический уровень. Физическое действие. Психическая эмоция. Психофизическое действие. Законы организации действия. Типы действия: драматургическое (представленное), постановочное (режиссёрское), словесное действие персонажей. К.С. Станиславский как основоположник метода действенного анализа. Первый этап – структурный разбор пьесы («разведка умом»). Второй этап – метод физических действий («разведка телом»). Третий этап – работа над образом («разведка умом и телом»).

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ
для дневной формы обучения

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов			УСР	Форма контроля Знаний
		Лекции	Практические занятия	Индивидуальные Занятия		
1.	Введение	2				
	Раздел I. Эстрада как вид искусства					
2.	Тема 1. Определение понятия «эстрада»	2				
3.	Тема 2. Истоки эстрады	2				
4.	Тема 3. Характеристики эстрады	2				
5.	Тема 4. Эстрада. Театр. Цирк: сходства и различия. Специфика взаимодействия	2		1		
6.	Тема 5. Номер как структурная единица эстрады	2	6	1		
7.	Тема 6. Жанровая структура эстрады		4	2		
8.	Тема 7. Эстрадная и цирковая клоунада. История и специфика		4	2		
9.	Тема 8. Типы и формы эстрады		2	2		
10.	Тема 9. Филармоническая эстрада		2	1	2	

11.	Тема10. Концертная (дивертисментная) эстрада	2	6	2	2	
12.	Тема 11. Театральная эстрада	2	4	1	2	
13.	Тема 12. Праздничная эстрада		4	1	2	
14.	Тема 13. Эстрада шансона		2	1	2	Зачёт
15.	Тема 14. Понятие зрелища. Классификация зрелищ		6	2	2	
16.	Тема 15. Режиссура как профессия		2	2	2	
17.	Тема 16. Замысел как важнейший этап создания композиции		6	2	2	
18.	Тема 17. Основные элементы организации сценической борьбы		6	2	2	
19.	Тема 18. Фабула. Событие. Архитектоника.		2	2		
20.	Тема 22. Тема. Идея. Мотив. Сверхзадача. Сквозное действие		4	2		
24.	Тема 23. Конфликт. Действие. Контрдействие.		6	2		экзамен

	Метод действенного анализа					
	ВСЕГО	16	66	28		

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ

Литература

Основная:

1. Ардов, В.Е. Разговорные жанры на эстраде / В.Е. Ардов. – М.: Искусство, 1968. – 182 с.
2. Брабич, В.М. Зрелища Древнего Мира / В.М. Брабич. – Л.: Искусство, 1977. – 79 с.
3. Венедиктов, Н. О праздниках улиц / Н. Венедиктов // Культурно-просветительская работа. – 1967. – № 1. – С. 15-16.
4. Волков, Н. Искусство массового действия / Н. Волков. – Современный театр. - 1929. - №36. – 10-13 с.
5. Дмитриев, Ю.А. Советский цирк / Ю.А. Дмитриев. - М.: Просвещение, 1962. – 240 с.
6. Жигульский К. Праздник и культура / К. Жигульский. – М.: Прогресс, 1985. – 336 с.
7. Клитин, С.С. Эстрада: Проблемы теории, истории и методики / С.С. Клитин. - Л.: Искусство, 1987. – 190 с.
8. Луначарский, А.В. О массовых празднествах, эстраде, цирке / А.В. Луначарский. – М.: , 1980. – 560 с.
9. Мазаев, А. И. Праздник как социально-художественное явление / А.И. Мазаев. - М.: Наука, 1978. – 392 с.
10. Мочалов, Ю. Композиция сценического пространства / Ю. Мочалов. – М.: Просвещение, 1981. – 239 с.
11. Ремез, О. Мизансцена – язык режиссёра / О. Ремез. – М.: Просвещение, 1965. – 24 с.
12. Триадский, В.А. Основы режиссуры театрализованных представлений / А.В. Триадский. - М.: МГИК, 1985. – 73 с.
13. Туманов, И.М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта / И.М. Туманов. – Л.: Искусство, 1974. – 95 с.
14. Черняк, Ю.М. Режиссура праздников и зрелищ / Ю.М. Черняк. – Мн.: Тетра Системс, 2004. – 224 с.
15. Чечетин, А.И. Искусство театрализованных представлений / А.И. Чечетин. – М.: Сов. Россия, 1988. – 136 с.
16. Чечетин, А.И. Основы драматургии театрализованных представлений / А.И. Чечетин. – М.: Просвещение, 1981. – 102 с.
17. Шароев, И.Г. Драматургия массового действия / И.Г. Шароев. – М.: ГИТИС, 1979. – 105 с.
18. Шароев, И.Г. Режиссура эстрады и массовых представлений / И.Г. Шароев. – М.: ГИТИС, 1992. – 480 с.

Дополнительная:

1. Кузнецова, Н. Природа клоунского образа. В кн.: Советская эстрада и цирк, 1968, №1. – С.35-42.
2. Мальков, А. Театр под открытым небом / А. Мальков. – М.: Сов. художник. – 1990. – 400 с.

3. Мосина, М. Театр под открытым небом / М. Мосина // Декоративное искусство СССР. - 1983. - № 6. – С. 4-5.
4. Пави, П. Словарь театра / П. Пави. – М.: Прогресс. - 1991. – 504 с..
5. Радлов, С.Э. Театр площадей и набережных / С.Э Радлов // Рабочий театр. – 1936. – №8.
7. Ратнер, Я.В. Эстетические проблемы зрелищных искусств / Я.В. Ратнер. – М., 1979. – 135 с.
8. Сегал, М.Д. Физкультурные праздники и зрелища / М.Д. Сегал. - М.: искусство, 1977. – 88 с.
9. Силин, А.Д. Площади - наши палитры / А.Д. Силин. – М., 1982. – 106 с.

5.2. Учебная программа по дисциплине «Методы и приёмы режиссуры эстрады»

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

УТВЕРЖДАЮ

Ректор БГУКИ

_____ Н.В. Карчевская

«__» _____ 2022 г.

Регистрационный № УД-_____/Э. уч.

РЕЖИССЁРСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ

Раздел 2. МЕТОДЫ И ПРИЁМЫ РЕЖИССУРЫ ЭСТРАДЫ

*Учебная программа
учреждения высшего образования по учебной дисциплине
для специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям),
направление специальности 1-17 03 01-04 Искусство эстрады (режиссура)*

Составители:

Ю.Д.Персидская, проректор по воспитательной работе учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доцент кафедры режиссуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения;

Ю.Г.Николаева, старший преподаватель кафедры режиссуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»;

Рецензенты:

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

И.А.Алексина, заведующий кафедрой театрального творчества учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент.

Программа рассмотрена и рекомендована к утверждению:

кафедрой режиссуры эстрады учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 7 от 05.04.2022 г.);

Советом факультета художественной культуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 8 от 31.05.2022 г.);

Президиумом научно-методического совета учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 8 от 20.04.2022 г.).

Ответственный за редакцию
Ответственный за выпуск

Ю.Г.Николаева

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Дисциплина «Методы и приёмы режиссуры эстрады» в модуле «Режиссёрская композиция» является одной из основных для студентов направления специальности «Искусство эстрады» (режиссура). В рамках этой дисциплины осуществляется подготовка основательной базы высокопрофессиональных режиссеров эстрады, способных на современном уровне осуществлять режиссерскую и педагогическую деятельность.

Во всём многообразии режиссёрских проблем главная – это построение композиции, все же остальные подчинены этому основному делу. Решение проблемы осуществляется автором-режиссером путём разрешения различных профессионально-технологических задач, которые приводят его к конечной цели творческого процесса.

В соответствии с образовательным стандартом высшего образования ОСВО – 2013 по специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям) в процессе изучения учебной дисциплины «Основы режиссерской композиции» студент должен сформировать следующие компетенции: академические и профессиональные.

Академические компетенции:

АК-2. Владеть системным и сравнительным анализом.

АК-4. Уметь работать самостоятельно.

Профессиональные компетенции:

ПК-19. Планировать и осуществлять административно-организационную деятельность организации (отдельного проекта) исполнительских искусств.

ПК-20. Осуществлять необходимые маркетинговые действия для составления прогноза эффективности организации (проекта), находить необходимые финансовые средства для его реализации.

ПК-23. Использовать новые инновационные технологии обучения, мультимедийные технологии, электронные учебники.

ПК-25. Заниматься научно-исследовательской деятельностью в отрасли теории и истории искусства эстрады.

ПК-26. Знать принципы и приёмы сбора, систематизации, обобщения и использования информации и проведения научных исследований в сфере искусства эстрады.

ПК-27. Готовить доклады, материалы, анализировать и оценивать собранные сведения для научных исследований.

ПК-28. Пользоваться современными информационными ресурсами.

Цель учебной дисциплины – дать целостное представление об основах режиссёрской композиции, подготовить специалистов к самостоятельной, профессиональной и просветительской деятельности на эстраде, приобретение ими знаний и умений, необходимых для построения режиссерской композиции.

Основные задачи дисциплины:

1. Формирование композиционного мышления, развитие творческой индивидуальности;

2. Развитие творческого мышления, овладение эвристическими творческими методиками;

3. Приобретение умения выстраивать и компоновать зрелищные выразительные средства, самостоятельно осваивать учебный материал, формировать специфичный эстрадный способ сценической выразительности;

4. Развитие устойчивой базы навыков и умений для решения широкого диапазона композиционных художественных и технологических задач на эстраде, в театрализованных зрелищах, разнообразных праздниках и представлениях.

Овладение этими навыками обеспечивает эффективнее усвоение всего цикла профессиональных дисциплин, одним из главных в котором является курс «Основы режиссерской композиции», находящийся в тесной взаимосвязи с другими модулями профессионального цикла – «Режиссура», «Искусство речи», «Теория и практика драматургии эстрады» и т.д.

В результате изучения учебной дисциплины выпускник должен **знать**:

- теорию и практику процесса построения режиссёрской композиции эстрадного представления;

- методику построения зрелищной сценической композиции;

- принципы построения выразительного сценического зрелищного процесса;

- эвристические методы работы над сценической эстрадной композицией;

- приемы и пути реализации режиссерского замысла;

- приемы режиссёрско-постановочной работы в области эстрадного искусства;

уметь:

- работать над построением режиссерской композиции;

- использовать методы и приёмы построения режиссерской композиции представления, театрализованного зрелища, праздника, эстрадного концерта, циркового представления и др.;

- осуществлять анализ зрелищных форм;

- использовать режиссерско-постановочные приемы в процессе подготовки композиции эстрадного шоу, массового действия, эстрадного спектакля;

- применять знания в области работы над построением режиссерской композиции в преподавательской деятельности.

владеть:

- основными режиссёрскими приёмами и принципами монтажа номеров, эпизодов и аттракционов;

- методиками постановки эстрадных представлений разных видов и форм;

- специальной режиссёрской терминологией при анализе композиции.

В соответствии с учебным планом на изучение дисциплины «Основы режиссерской композиции» для дневной формы обучения всего предусмотрено 214 часов, из которых 110 часов – аудиторные занятия, 104 часа – самостоятельная работа. Примерное распределение аудиторных часов по видам занятий: лекции – 16 часов, практические – 66 часа, индивидуальные – 28 часов. Рекомендованные формы контроля знаний – зачёты, экзамены.

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

Тема 1. Театрализация как метод организации художественного зрелища

Театрализация - творческий метод, а также режиссёрский приём, связанный с художественным осмыслением и символической обобщающей образностью. Средства театрализации (словесное действие, музыка, свет, шум, бутафория, реквизит, костюм, элементы изобразительного решения, грим, пластика, хореография и т.д.). Иллюстрация как антипод театрализации. Средства иллюстрации (документы, факты, слово, слайды, кино, фотографии, музыка, «реконструкция» событий, непосредственные выступления героев, речевая фонограмма и т.д.). Аллегория, метафора, символ – ведущие выразительные средства для создания театрализации. Компилятивная (комбинированная) театрализация. Театрализация оригинального вида. Театрализация смешанного вида.

Тема 2. Театральный спектакль и театрализованное представление.

Сходства и различия

Меры членения пьесы и сценария представления. Одноразовость и многократность режиссёрского продукта. Специфика режиссёрских решений. Объект постановки (личность, событие). Сюжет. Формы существования. Цели режиссёра. Спектр зрительского восприятия. Специфика актёра и артиста. Особенности построения художественного образа.

Тема 3. Праздник как синтез зрелищных форм

Понятие праздника. Виды деятельности в празднике. Классификация праздников. Общие, локальные и личностные праздники. Массовые праздники. Праздник как сочетание игры, смысла, священного культа и жизни. Фестивали. Праздники-торжества. Детские праздники. Праздники-народные гуляния. Спортивные праздники. Разнообразие праздничных форм. Драматургия праздника. Композиция праздника. Праздничное пространство. Семиотика праздника. Место эстрадного зрелища в празднике.

Тема 4. Художественный образ и художественный приём

Художественный образ - художественная идея, явленная в форме художественного представления. Два подхода к созданию образа: документализм и максимальное усиление условности. Виды художественного материала для режиссёра: готовые художественные произведения и специально созданные автором для данного сценария произведения. Образ события, образ общения, образ действия. Документальный образ. Образ-маска, пластический образ, словесный образ. Лента образов. Образное решение. Образность. Масштабы художественного образа: семиотические единицы - микрообразы; макрообраз - персонаж, образ действия - сюжетный ход (художественный приём), образ произведения в целом; мегаобраз - образ творчества режиссёра в целом. Предоснова художественного образа: объект отражения в реальной действительности и его оценка. Символ – простейший знак образной системы (пространственные виды искусств). Троп –перенесение свойства

одного предмета на другой (временные виды искусств). Образ – объединение свойств и смыслов и создание нового многомерного смысла (пространственно-временные виды искусств). Художественный приём – художественный образ идеи, сюжетный ход, который рождается на пересечении документального и художественного материала.

Тема 5. Внутренний образ постановки

Внутренний образ постановки - эмоционально-образная структура, способ передачи информации эмоционального характера, настроения. Определение внутреннего образа развёрнутой метафорой. Составные части внутреннего образа: зерно, атмосфера и эмоциональное напряжение. Зерно постановки - эмоциональная окраска, выраженная прилагательным с характеризующим существительным. Атмосфера - эмоциональный настрой эпизода, постановки в целом, выраженный прилагательным. Драматическое напряжение. Темп. Классификация темпов: статика, рапид, очень медленно, медленно, средний темп, быстро очень быстро, совсем быстро. Столкновение темпов – динамика ритмической конструкции. Диссонанс (столкновение темпов). Консонанс (слияние темпов). Ритм-визуализация времени в пространстве (мизансценирование). Темпоритм – ритмически правильное чередование темпов. Методика организации темпоритма: метр, контрапункт, лейтмотив, система Жак-Далькроза, сонатно-симфонический принцип В. Мейерхольда. Приёмы построения темпоритма: агон, версификация, зонг, рондо, средства выразительности, свет, тормоз, отказ.

Тема 6. Внешний образ постановки

Внешний образ - вир вещей, одежды, интерьеров, ландшафта, архитектуры, светозвуковых эффектов. Влияние внешнего образа на внутренний. «Принципиальная нерасчленимость» художественного образа. Сценография. Виды декораций: повествовательная, метафорическая, «живая», конструктивная, архитектурно-пространственная, динамическая, проекционная, игровая, внерамповая. Репетиционный реквизит. Парадный реквизит. Основные виды костюмов: исторический, природный, климатический, этнографический, общностный, эстетический. Грим. Театральный грим. Эстрадный грим. Карнавальный грим. Грим-маска. Элементы музыки: мелодия, ритм, динамика, тембр. Выразительная и изобразительная функция музыки. Иллюстративность. Обобщение, ассоциативность. Звукозапись и студийная работа. Звукошумовые эффекты. Минусовая фонограмма. Голос «за кадром». «Non-стоп». Компьютерная анимация. Спецэффекты и пиротехника. Цвет. Световые и лазерные эффекты (лазеры, ультрафиолетовые светильники, проекционные аппараты и сканеры). 3-D –мэппинг. Видеосюжеты и видеоинсталляции (работа с экранами и мониторами).

Тема 7. Архетипы персонажей. Штампы. Ампула

Определение понятия «архетип». Основные архетипы: руководитель, «училка», нянька, профессор, боец, авантюрист, «душка», «потерянная душа» и т.д. Актёрские штампы: туповатый стражник, мудрый старец,

роковая красавица и т.д. Амплуа - типа роли актера, соответствующей его возрасту, внешности и стилю игры. Комические и трагические амплуа. «Побочные» амплуа. Амплуа по социальному положению: король, слуга, щеголь и т.д. Костюмные амплуа: в мантии (первые роли и роли отцов в комедии), роль в корсете и т. д. Характерные амплуа: инженер, любовник, предатель, благородный отец, дуэнья и т.д. Типы акцентуации характера: циклоидный, астенический, боязливый, шизоидный параноидальный, эпилептоидный, демонстративный, гипертимный, дистимный, неустойчивый, комфортный. «Зерно» роли.

Тема 8. Режиссёрские приёмы трансформации времени

Структура времени в пространственно-временных искусствах: эмпирическое время, сюжетное время, зрительское время. Приёмы условного обозначения времени от одного момента действия до другого: "шторки", "маски", наплывы, затемнения, диафрагмы, титры и т.д. Приемы внутренней деформации времени: параллельный монтаж, параллельное действие, двойная экспозиция, замедление и ускорение действия, "тормоз", "отказ", динамика внутреннего движения, перемещение актеров за пределы сценического пространства (выходы в зал), симультанная сцена, полиэкранный стоп - кадр. Наиболее распространенные временные конструкции: хронологическое построение, четкое выделение временного отрезка, временная инверсия, когда время движется от настоящего к прошлому, нарочито фрагментарное построение.

Тема 9. Режиссёрские приёмы трансформации пространства

Структура пространства в зрелищных искусствах: пространство, в котором расположены объекты; пространство, где находятся зрители; плоскость сцены (экрана) отражающая первое и предполагающая второе. Пространства объемной режиссуры (драматический театр, балет, опера, эстрада, цирк). Пространства плоскостной режиссуры (кинематограф, телевидение, театр кукол). Устройство сцены-коробки. Типы сцен. Моделирование пространства. Определение и назначение мизансцены. Просцениум. Сценические планы. Мизансценическая ось. Мизансценический флюс. Перспектива на сцене. Основные, узловые, служебные и переходные мизансцены. Центростремительные, центробежные и проекционные мизансцены. Принципы построения мизансцен: видовой, глубинный, ракурсный, иносказательный. Мизансцены по отношению к зеркалу сцены – фронтальные, диагональные, круговые, кольцевые и т.д. Мизансцены по отношению к центру сцены: концентрические и эксцентрические. Мизансцены по отношению к объему: пирамидальные, кубические, цилиндрические. Мизансценическая рифма. Способы записи мизансцен.

Тема 10. Принципы композиционного построения

Принцип целесообразности. Принцип единства. Принцип доминанты (кульминация или главный композиционный узел). Принцип группировки. Принцип динамизма (темпо-ритм). Принцип равновесия. Принцип гармонии.

Средства гармонизации художественной среды. Симметрия и асимметрия. Тождество, пропорции, модуль, масштаб. Нюанс и контраст. Метр и ритм.

Тема 11. Иллюстрация, театрализация, игротизация как основополагающие методы эстрады

Иллюстрация как метод создания эстрадного номера. Разновидности иллюстраций по содержанию: документальные, художественно-образные, декоративно-орнаментальные; по способу исполнения: оригинальные и заимствованные; по характеру исполнения: пластические, хореографические, графические, фотографические, видеографические, музыкальные, звукошумовые, кукольные, буффонные. Иллюстративные приёмы: коллаж, аппликация, фотомонтаж, компьютерная графика, трёхмерная графика, пескография, теневой театр, хореографические и пантомимические картинки, «театр в театре» и т.д. Театрализация как метод создания эстрадного зрелища. Уровни театрализации на эстраде. Этапы театрализации. Символ, метафора и аллегория как эстрадные приёмы. Первичная и вторичная театрализация. Игротизация как метод общения с публикой на эстраде. Приёмы активизации аудитории: вербальная активизация, физическая активизация, художественная активизация. Приёмы активизации: «подсадка», заманивание, провоцирование, скандирование, «длинные шнуры», игровое действие, ритуальные и церемониальные действия, приём «нанизывания».

Тема 12. Драматизация как метод создания эстрадного номера

Отличие понятий «театрализация» и «драматизация». Понятие «граница жанра». Взаимосвязь драматургии номера и его жанра. Разные подходы к драматургии сюжетного и бессюжетного номера. Личность и индивидуальность артиста – отправной пункт при создании эстрадного номера. Создание драматургии номера для конкретного исполнителя. Образно-тематическая структура номера. Лёгкость формы и глубина темы. Сюжет и фабула. Органика сочетания условности и достоверности. Два типа драматургии в эстрадном номере: «линия сюжета» и «линия развития мастерства». Два типа конфликта. Драматургическое оправдание трюка. Адаптация литературного сюжета. Интерпретация темы. Соотнесение драматургической точности и импровизации. Финал и фальшь-финал.

Тема 13. Монтажный метод как технология создания дивертисментной программы

Понятие монтажа. Приёмы монтажа номеров в программе: иллюстративный, контрастный, ассоциативный, параллельный, последовательный (хронологический). Понятия «аттракцион» и «аттракционность». Виды аттракционов: аттракцион-смелость, аттракцион-чудо, аттракцион-сенсация, аттракцион-красота, аттракцион-уродство, аттракцион – неожиданность, аттракцион- нелепость и т.д. Трюк как один из видов аттракционов. Монтаж аттракционов. Принципы монтажа в соответствии с конечным эффектом. Неожиданность сочетаний как эпатажирующий приём. Этапы создания монтажа. Графики скорости изменения

эмоциональных потоков в номере и представлении. Приёмы увеличения количества информации в единицу времени и сокращения количества времени на информацию. Использование полиаттракционных номеров.

*Тема 14. Этапы работы режиссёра над эстрадным зрелищем
дивертисментного типа*

Проектный этап работы: разработка темы и идеи, просмотр и отбор номеров, поиск режиссёрского хода, композиционное построение представления, инициация создания номеров в случае необходимости, монтаж, работа с художником, режиссёром по звуку и свету, составление плана подготовки, назначение ответственных. Производственный этап: создание рабочего варианта сценария, написание светозвуковой партитуры для технических служб, изготовление оформления и костюмов, просмотрные репетиции, окончательный отбор номеров и коллективов, составление плана-графика репетиций. Репетиционный этап: работа с ведущими над текстом, индивидуальные репетиции, работа над сводными номерами, работа над созданием хореографических связок, работа над внесением в номера корректировок (корректирующие репетиции), введение в номера игровых действенных моментов, связанных с режиссёрским ходом, сведение номеров в эпизоды, введение в эпизоды постановочной музыки и других эффектов, сведение эпизодов в единое действие, прогонные репетиции, монтировка сцены, монтировочные репетиции, световые репетиции, техническая репетиция, сводная репетиция, репетиция «за столом» генеральная репетиция. Этап реализации: технический прогон без ведущих, технический прогон с ведущими, репетиция начала, финала и кульминации с участниками, проведение концерта. Этап подведения итогов и анализа результатов: приведение в порядок рабочей площадки, объявление благодарности коллективам, обсуждение и анализ концерта, оформление методического материала.

*Тема 15. Этапы работы режиссёра над эстрадным зрелищем
сюжетного типа*

Методика постановки тематического театрализованного концерта. Определение главной мысли концерта, его сверхзадачи, сквозного действия, общего художественного решения. Поиск драматургических ходов, драматургическая конструкция: завязка, кульминация, развитие действия, развязка. Поиск режиссёрского хода и художественных образов. Сюжет как связующий компонент между номерами, эпизодами, блоками. Композиционное решение мизансцен. Поток непрерывно меняющихся пластических форм. Анализ содержания и формы мизансцен. Поиск оправданной мизансцены в процессе репетиций. Методика постановки эстрадного ревью. Сюжет-путешествие. Сюжет по мотивам известных произведений. Постановочные приёмы и средства, используемые на эстраде для раскрытия сюжетной линии (скетчи, сценки, театрализованный сольный и парный конферанс, видеоконтент, слайд-шоу, кукольный театр, теневой театр, пескография, пантомима, хореография и т.д. Методика постановки

спектакля. Методы «От драматургии к номеру», «От номера к драматургии». Особенности выстраивания события и событийного ряда. Темпоритм. Репризная форма построения диалогов. Создание образов, отражающих внутреннюю и внешнюю характерность. Принципы отбора и создания номеров для спектакля. Подбор музыкального материала, создание видеоконтента. Работа с художником по костюму, по свету, сценографом. Роль импровизации в репетиционном процессе. Методика постановки мюзикла.

Тема 16. Метод событийно-действенного анализа как технология создания эстрадного спектакля

Использование метода событийно-действенного анализа на эстраде при работе над созданием спектакля по мотивам пьесы. Фабула. Событие. Действие. Контрдействие. Конфликт. Структура события и законы его выстраивания. Приёмы: разведка головой, разведка телом, разведка головой и телом, разведка жанром. Этюдный метод работы над сценами. Роль импровизации в создании спектакля. Пластические и речевые импровизации под музыку. Импровизация «по фабуле» и «по действию». Импровизации с подсадным зрителем. Импровизации с «рабочей группой». «Прикидки» на сценографию. «Прикидки» на образы, костюмы и грим. «Прикидки» на хореографию и вокал. «Вписывание» номеров в действие спектакля.

Тема 17. Режиссёрские приёмы и эффекты на эстраде

Определение понятий «приём» и «эффект». Приёмы стилизации. Приёмы разработки действия. Приёмы организации композиции (наличие или отсутствие пролога, эпилога, антракта и т.д.) Приёмы создания актёрского образа. Приёмы создания комического. Приёмы общения артистов со зрительным залом. Приёмы взаимодействия между артистом и персонажем. Приёмы драматизации (способы организации сценического действия, обстоятельств и борьбы). Приёмы пространственного решения. Приёмы оформления. Приёмы разработки сценария. Эффекты на эстраде.

Тема 18. Использование приёмов стилизации на эстраде

Стиль – совокупность средств и приёмов художественной выразительности, обусловленный эпохой, жанром, направлением в искусстве, школой, течением, социумом или художественной индивидуальностью автора. Особенности стилистик. Современная стилистика поп-культуры. Стилизация – преднамеренное использование особенностей стиля. Художественные средства стилистики: аллегория, гипербола, интонация, ирония, персонификация, символ, поэзия, проза, монолог, диалог и т.д. Жанровая стилизация. Мелодраматический стиль: эффект преувеличения, чрезмерность чувств, акцентирование жестикоуляции, эмоциональная структурная неорганизованность фраз, сложные риторические конструкции. Буффонный стиль: грубый комизм, импровизационность, динамика, подчеркнутая внешняя характерность, преувеличение, комизм положений, остросюжетные ситуации, эксцентрика, образы-маски. Гротесковый стиль: совмещение элементов сатиры и

фантастики, карикатуры и условности, перерождение комических образов в отвратительные. Стиль массовых представлений. Приёмы схематизации и условности: выстраивание динамических картин («живые картины», «орнаментально-декоративные картины», «живые скульптуры», «аллегорические группы», «массовый опозитизированный образ», театрализованное оживление героев истории и литературы), контрастное построение образа («шарж», «плакат», метафора, патетический образ). Стиль народных сказок. Стиль древнегреческого хора. «Советский» стиль. Стиль «пионерских» стихов. Стиль Владимира Маяковского.

Тема 19. Приёмы разработки действия

Парадоксальная трактовка сцены и образа. Сценическая реализация метафоры. Использование Щитов и песен-зонгов. Проигрывание действия в порядке, обратном фабуле. Приём повтора. Приём обнажения сцены. Приём включение в текст ремарок (прямое обращение артистов к аудитории). Приём перенесения действия в зрительный зал (игры, дискуссии, митинги). Использование лозунгов. Отсутствие оформления. Исключение отношения актёра при произнесении текста. Усиление нужного момента музыкой. Приём градации. Приём заимствования. Приём интетиоризации. Приём лейтмотива. Минус-приём. Приём остранения. Приём перспективы. «Театр в театре». Приём стилового контраста. Приём тейхоскопии. Приём узнавания. Приём фокусирования. Приём цитаты. Приём экстериоризации.

Тема 20. Приёмы организации композиции

Приёмы композиционной организации: ритмическая организация, приведение композиционного центра к центру сюжетному («Золотое сечение»), сочетание и сопоставление, контраст. Виды композиционного построения: симметричная, круговая, асимметрия, горизонтальная, вертикальная, диагональная, глубинная, плоскостная, ракурсная. Приёмы организации пластической композиции В.Э Мейерхольда: контраст движения и статики, приём диагонали, приём повтора и вариаций в пластической композиции, локальное движение на фоне статики, приём пластического аккомпанемента, приём фиксации момента действия в позе («тормоз»), акцент на главном моменте приложения сил в движении («посыл»). Приёмы организации композиции, заимствованные из кино: правило третей, фокус, свет, насыщенность, симметрия, диагональ и перспектива, различные планы.

Тема 21. Приёмы создания актёрского образа на эстраде

Отсутствие опоры на «театральные аксессуары». Первостепенное значение актёрской индивидуальности. Посыл как результат максимальной сосредоточенности. Отличие «перевоплощения в персонаж» от «игры в персонаж». Приём «наблюдения со стороны». Жанры, основанные исключительно на актёрском искусстве: монолог, фельетон, миниатюра, скетч, пародия. Драматургическое построение. Сюжет. Предлагаемые обстоятельства. Актёрская работа в вокальном номере. Специфика номеров, основанных на уникальной технике. Ассоциативные средства: музыка, костюм, свет. Реальные обстоятельства концерта. Драматургия номера,

основанного на демонстрации мастерства. Работа актёра в сюжетном трюковом номере. Персонаж. Тема. Событие. Баланс театральных и эстрадных приёмов.

Тема 22. Приёмы взаимодействия между артистом и персонажем

Специфика эстрадного образа. Приёмы «мгновенного перевоплощения»: маска, костюм, образ-маска, тантамореска, вентрология. Приём диалога и конфликта между артистом и персонажем. Приём «раздвоения личности». Приём «Человек-труппа». Приём автономных частей тела. Приём автономных элементов одежды. Приём «деления человека на части («чёрный театр»). Приём «Я и моя тень» (теневой театр). Приём беседы артиста с персонажем на экране. Приём «вхождения в экран».

Тема 23. Приёмы создания комического на эстраде

Природа трагического и комического. Виды комического: шутка, анекдот, ирония, пародия, сатира, сарказм, остроумие, графика, юмор. Формы комических структур: эксцентрика, буффонада, гротеск. Базовые приёмы комического: изменение и деформация явлений, необычные эффекты и сопоставления, несоразмерность в связях и отношениях, мнимое объединение разнородных предметов, создание явлений с отклонениями от нормы, перевод высокого в низкое, а низкого – в высокое, перенесение свойств одного предмета на другой, сопоставление логики и алогизма, противопоставление реалистической подробности нелепости предлагаемых обстоятельств, комическая маска, контраст, комическая метафора. Приёмы создания вербального юмора: оксюморон, каламбур, парадокс, намёк, приём двойного истолкования, приём намеренного искажения известной фразы, приём доведения мысли до абсурда, приём ложного усиления, приём неожиданности и т.д. Комические трюки: механические и телесные, проходные и сюжетные. Реприза как смеховая точка и как игровая интермедия. Одновременное использование «гэга» и репризы в эстрадной драматургии.

Тема 24. Приёмы решения и оформления пространства на эстраде

Виды сценического пространства. Постановочные возможности эстрады, сцены и амфитеатра. Условность – основной принцип оформления пространства на эстраде. Приёмы трансформации пространства зала и сцены. Декорации на эстраде. Виды декораций. Мобильные декорации. Декорации, создаваемые артистами в процессе выступления. Декорации, созданные из артистов и зрителей. Декорации-трансформеры. Замена декораций видео-контентом и световым решением. 3-D декорации.

Тема 25. Приёмы записи эстрадных номеров и представлений. Виды сценариев

Сюжетные и бессюжетные номера. Номера с авторским началом и без. Сценарий-либретто. Сценарий-драматургический анализ. Сценарий-пьеса. Сценарий-цепочка. Сценарий-эссе. Сценарий-монтажный лист. Монтажный сценарий. Сценарий-схема. Сценарий-чертёж. Соответствие эстрадных жанров видам сценариев. Сценарий концерта. Сценарий ревю. Сценарий

спектакля. Сценарий шоу. Литературный сценарий. Сценарный план. Режиссёрский сценарий.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ для дневной формы обучения

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов			УСР	Форма контроля Знаний
		Лекции	Практические занятия	Индивидуальные Занятия		
1.	Тема 1. Театрализация как метод организации художественного зрелища		4	1		
2.	Тема 2. Театральный спектакль и театрализованное представление. Сходства и различия	2		1		
3.	Тема 3. Праздник как синтез зрелищных форм		4	1		
4.	Тема 4. Художественный образ и художественный приём		4	1		
5.	Тема 5. Внутренний образ постановки		4	1		
6.	Тема 6. Внешний образ постановки		4	1		
7.	Тема 7. Архетипы персонажей. Штампы. Амплуа	2		1		

8.	Тема 8. Режиссёрские приёмы трансформации времени		4	1		
9.	Тема 9. Режиссёрские приёмы трансформации пространства		4	1		
10.	Тема 10. Принципы композиционного построения	2		1		
11.	Тема 11. Иллюстрация, театрализация, игратизация как основополагающие методы эстрады	2		1		
12.	Тема 12. Драматургизация как метод создания эстрадного номера		4	1		
13.	Тема 13. Монтажный метод как технология создания дивертисментной программы	2		2		
14.	Тема 14. Этапы работы режиссёра над эстрадным зрелищем дивертисментного типа	2		1		
15.	Тема 15. Этапы работы режиссёра над эстрадным зрелищем сюжетного типа		4	1		
16.	Тема 16. Метод событийно-действенного		2	2		

	анализа как технология создания эстрадного спектакля					
17.	Тема 17. Режиссёрские приёмы и эффекты на эстраде		4	1		
18.	Тема 18. Использование приёмов стилизации на эстраде		4	1		
19.	Тема 19. Приёмы разработки действия		4	1		
20.	Тема 20. Приёмы организации композиции		4	1		
21.	Тема 21. Приёмы создания актёрского образа на эстраде		4	1		
22.	Тема 22. Приёмы взаимодействия между артистом и персонажем		4	1		
23.	Тема 23. Приёмы создания комического на эстраде	2		1		
24.	Тема 24. Приёмы решения оформления пространства на эстраде		4	1		
25.	Тема 25. Приёмы записи эстрадных номеров и представлений	2		2		Экзамен
	ВСЕГО	16	66	28		

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ

Литература

Основная:

1. Ардов, В.Е. Разговорные жанры на эстраде / В.Е. Ардов. – М.: Искусство, 1968. – 182 с.
2. Брабич, В.М. Зрелища Древнего Мира / В.М. Брабич. – Л.: Искусство, 1977. – 79 с.
3. Венедиктов, Н. О праздниках улиц / Н. Венедиктов // Культурно-просветительская работа. – 1967. – № 1. – С. 15-16.
4. Волков, Н. Искусство массового действия / Н. Волков. – Современный театр. - 1929. - №36. – 10-13 с.
5. Дмитриев, Ю.А. Советский цирк / Ю.А. Дмитриев. - М.: Просвещение, 1962. – 240 с.
6. Жигульский К. Праздник и культура / К. Жигульский. – М.: Прогресс, 1985. – 336 с.
7. Клитин, С.С. Эстрада: Проблемы теории, истории и методики / С.С. Клитин. - Л.: Искусство, 1987. – 190 с.
8. Луначарский, А.В. О массовых празднествах, эстраде, цирке / А.В. Луначарский. – М.: , 1980. – 560 с.
9. Мазаев, А. И. Праздник как социально-художественное явление / А.И. Мазаев. - М.: Наука, 1978. – 392 с.
10. Мочалов, Ю. Композиция сценического пространства / Ю. Мочалов. – М.: Просвещение, 1981. – 239 с.
11. Ремез, О. Мизансцена – язык режиссёра / О. Ремез. – М.: Просвещение, 1965. – 24 с.
12. Триадский, В.А. Основы режиссуры театрализованных представлений / А.В. Триадский. - М.: МГИК, 1985. – 73 с.
13. Туманов, И.М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта / И.М. Туманов. – Л.: Искусство, 1974. – 95 с.
14. Черняк, Ю.М. Режиссура праздников и зрелищ / Ю.М. Черняк. – Мн.: Тетра Системс, 2004. – 224 с.
15. Чечетин, А.И. Искусство театрализованных представлений / А.И. Чечетин. – М.: Сов. Россия, 1988. – 136 с.
16. Чечетин, А.И. Основы драматургии театрализованных представлений / А.И. Чечетин. – М.: Просвещение, 1981. – 102 с.
17. Шароев, И.Г. Драматургия массового действия / И.Г. Шароев. – М.: ГИТИС, 1979. – 105 с.
18. Шароев, И.Г. Режиссура эстрады и массовых представлений / И.Г. Шароев. – М.: ГИТИС, 1992. – 480 с.

Дополнительная:

1. Кузнецова, Н. Природа клоунского образа. В кн.: Советская эстрада и цирк, 1968, №1. – С.35-42.
2. Мальков, А. Театр под открытым небом / А. Мальков. – М.: Сов. художник. – 1990. – 400 с.

3. Мосина, М. Театр под открытым небом / М. Мосина // Декоративное искусство СССР. - 1983. - № 6. – С. 4-5.
4. Пави, П. Словарь театра / П. Пави. – М.: Прогресс. - 1991. – 504 с..
5. Радлов, С.Э. Театр площадей и набережных / С.Э Радлов // Рабочий театр. – 1936. – №8.
7. Ратнер, Я.В. Эстетические проблемы зрелищных искусств / Я.В. Ратнер. – М., 1979. – 135 с.
8. Сегал, М.Д. Физкультурные праздники и зрелища / М.Д. Сегал. - М.: искусство, 1977. – 88 с.
9. Силин, А.Д. Площади - наши палитры / А.Д. Силин. – М., 1982. – 106 с.