

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет художественной культуры
кафедра режиссуры

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

Н.В. Петухова

«19» 01 2025 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

Е.В. Пагоцкая

«19» 01 2025 г.

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ
«РЕЖИССУРА ЭСТРАДЫ»**

для специальности 6-05-0215-04

Режиссура представлений и праздников

(современные зрелища и ивент-проекты)

Составители:

Ю.Д. Персидская, проректор по воспитательной и идеологической работе

Ю.Г. Николаева, старший преподаватель кафедры режиссуры

Рассмотрено и утверждено

на заседании Совета факультета 19.01.2025 г.

протокол № 5

Составители:

Персидская Юлия Дмитриевна, проректор по воспитательной и идеологической 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:

Н.В. Ярмолинская, заведующий отделом театрального искусства Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы НАН Беларуси, доктор искусствоведения, профессор;

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

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

кафедрой режиссуры (протокол от 15.01.2025 г. № 5)

Советом факультета художественной культуры
(протокол от 19.01.2025 г. № 5)

СОДЕРЖАНИЕ

1. Пояснительная записка.....	4
2. Теоретический раздел	
2.1 Конспекты лекций по разделу «Режиссура эстрадного номера»	9
2.2 Конспекты лекций по разделу «Режиссура эстрадного представления»..	38
2.3 Видео-материал для дисциплины «Режиссура эстрадных представлений»	84
3. Практический раздел	
3.1 Практические задания по разделу «Режиссура эстрадного номера».....	88
3.2 Практические задания по разделу «Режиссура эстрадных представлений»	102
3.3 Творческие задания для самостоятельной работы по разделам «Режиссура эстрадного номера» и «Режиссура эстрадных представлений»	112
3.4 Темы для рефератов по разделам «Режиссура эстрадного номера» и «Режиссура эстрадных представлений».....	113
4. Раздел контроля знаний	
4.1 Перечень теоретических вопросов к экзамену по разделу «Режиссура эстрадного номера».....	115
4.2 Перечень теоретических вопросов к экзамену по разделу «Режиссура эстрадной композиции».....	116
5. Вспомогательный раздел	
5.1 Учебная программа по дисциплине «Режиссура эстрады».....	120

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Дисциплина «Режиссура эстрады» для студентов кафедры режиссуры представляют собой практические основы построения режиссёрских композиций номера, спектакля, ревю, концерта, праздника, обряда, игровой программы и т. д., раскрывают методики создания замысла, постановки и организации разнообразных зрелищных форм.

Данная дисциплина продолжает 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 практические основы особенностей режиссуры эстрады на основе специфической методологии по освоению принципов и приемов театрализации.

Цель данной дисциплины 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 курса:

- 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: номера, театрализованного концерта, конкурсно - игровой программы, шоу, современного ритуала и обряда, спортивно-художественного представления, праздника под открытым небом и т. п.

- получение базовых знаний профессии «режиссер эстрады»;

- усвоение теоретических основ создания документальных и поэтических композиций;

- ознакомление студентов с историей профессии;

- освоение основ методики работы режиссера с исполнителями, массами участников, зрителями;

- обучение анализу жизненного документального материала и создание на данной основе художественного зрелища;

- способствование проявлению организационных способностей в практической реализации замысла;

- наиболее полное выявление и развитие художественной индивидуальности каждого студента.

Место дисциплины в структуре подготовки выпускников

Дисциплина «Режиссура эстрады» относится к перечню специальных дисциплин, изучаемых студентами для специальности 6-05-0215-04 Режиссура представлений и праздников (современные зрелища и ивент-проекты). Данная дисциплина тесным образом связаны с такими дисциплинами как «Режиссура фольклорных представлений», «Режиссура праздников». Такое соседство предметов в программе 1 - 4 курсов позволяет студентам глубже освоить

теоретические и практические аспекты режиссерского мастерства. Изучение дисциплины заканчивается двумя зачётами в конце 3 и 4 семестров, которые позволяют студенту показать уровень освоения практических 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.

Дисциплина «Режиссура 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 видеоматериалами. 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 введения в курс 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 к разделу «Режиссура эстрадного номера»

Лекция 1. Введение

Одно время эстраду называли «вторым по массовости после киноискусством». Затем, с появлением телевидения, стали говорить об отведенном эстраде третьем месте — по посещаемости. Но после того, как у нас разразился кризис кино, а телевидение заполнила низкопробная ремесленническая эстрада, подобных оценок не производится. Таким образом, и сегодня можно констатировать, что одним из основных качеств современной эстрады является ее массовость. Эмоциональное воздействие талантливых артистов и популярных коллективов на многотысячные аудитории стадионных шоу-программ, праздников на наших площадях и проспектах — огромно. Не говоря уже о том, что около 80 процентов эфира в радио- и телевизионном диапазоне занято эстрадными песнями самого различного содержания, от патриотического «ретро» до откровенно-блатного шансона. Вторая характерная черта эстрады — это ее мобильность, злободневность. Старинная формула «Утром в газете — вечером в куплете» — действует и сегодня, давая возможность эстраде сиюминутно откликаться на важнейшие события нашей жизни.

Чтобы создать в театре спектакль на современную тему, требуются месяцы, кинофильм так же требует для съемок много времени, с быстродействием же эстрады может сравниться только телевидение и радио, но там в этом аспекте речь может идти только об информации. Эстрада, как никакое другое искусство, «встроено» в современную «индустрию досуга», а досуговая деятельность, как известно, важная сторона жизни любого народа, любой страны. Иногда эстраду относят к разновидности театрального искусства. Те же, что и в театре, подмостки и зрительный зал, актер и публика. Музыка, танец, песни, сценки, монологи, улыбки, паузы, полные напряжения, аплодисменты. Как говорится: «И смех, и слезы, и любовь...». Но если взглянуть на вопрос в историческом аспекте, то первый исполнитель, когда-то залезший на пенек или древний валун, чтобы

его лучше было видно и слышно, и пожелавший что-то сказать своим современникам прямо в лицо или кого-то изобразить без занавеса, без декораций, без прожекторов, без заранее написанного кем-то и выученного текста роли, — был, конечно же, не театральным, а эстрадным артистом.

Нельзя не согласиться с мнением А. Анастасьева: «Эстрада отличается от театра по существу художественного отражения жизни и по форме существования: если в театре это спектакль, то на эстраде — номер». Таким образом, произведениями эстрадного искусства являются эстрадное представление и эстрадный номер. Создание эстрадного номера — один из самых сложных видов деятельности режиссера. «Сделать хороший номер, даже если он идет всего несколько минут, очень трудно. И мне кажется, что эти трудности недооцениваются.

Особенности эстрадного искусства накладывают отпечаток буквально на все аспекты создания номера и представления — все специфично, все «эстрадно». Да, многие компоненты профессии эстрадного режиссёра опираются на общие фундаментальные принципы и в драматическом, и в музыкальном театре, и в цирке. Но дальше на этом фундаменте строятся совершенно разные конструкции, возведение которых идет по неодинаковым правилам. Эстрадное искусство чрезвычайно многожанрово. Песня и акробатика, конференс и фокусы, музыкальная эксцентрика и психологические опыты, публицистический фельетон и игра с хула-хупами... «Множественность номеров, исполняемых мастерами разных искусств, - фактор не количественный, а качественный, определяющий природу эстрады. Исторически сложилась такая коренная особенность эстрадного искусства, как много жанровость. Основной формой эстрадных представлений является концерт, состоящий из отдельных НОМЕРОВ самых различных жанров. Эстрадный номер — это краткое самостоятельное и законченное произведения эстрадного искусства, основа любого типа эстрадного представления. Эстрадный концерт может быть просто сборным или, как иногда говорят, — дивертисментным, а может — и тематическим, театрализованным. Особую группу концертов составляют концерты праздничные юбилейные, хотя

практически и они по своей структуре являются и дивертисментными, и тематическими. При более глубокой театрализации концерта, с определением его названия, использованием декораций, реквизита, пусть элементарного, сюжетного хода, мы можем говорить об разном представлении, эстрадном спектакле. Двигаясь дальше по пути усложнения структуры построения эстрадной программы сможем говорить о мюзик-холльном представлении, еще далее ревю...

Рассматривая такую первичную единицу любого эстрадного концерта как номер, мы обнаружим, что почти в каждом номере, вне зависимости от его жанра, есть своя драматургия. Отдельные ее элементы можно усмотреть не только в фельетоне или монологе, но и в репризе, и даже в частушке, где первые две строчки можно отнести к экспозиции, заявлению темы, а последнюю, «ударную» - к развязке всего этого микропроизведения. Режиссер, ставящий эстрадное представление (концерт, обозрение шоу), как правило, не работает над номерами, из которых оно состоит. Он объединяет уже готовые номера той или иной сюжетной линией, единой темой, выстраивает сквозное действие представления организует его темпо ритмическую структуру, решает задачи музыкального, сценографического, светового оформления. То перед ним стоит целый ряд художественных и организационных проблем, требующих разрешения в программе в целом и не имеющих прямого отношения к собственно эстраднему номеру. Так же и драматург эст-эго представления, как правило, не вникает в драматургию каждого отдельного номера. Он выстраивает их в единое целое, необходимые для его замысла номера.

Однако бывают случаи, когда тема эстрадной программы, ее специфика, посыл просто требуют создания тех или иных номеров, необходимых в данном конкретном случае. Практики знают, что из 10 хороших номеров можно выстроить не менее 10 самых различных программ. При этом, к примеру, А. Пугачева во всех случаях будет петь одни и те же песни, , а Г. Хазанов читать одни и те же монологи. Так чем же будут отличаться друг от друга эти программы, из которых одна может быть посвящена 8 Марта, а другая 1 Апреля?

Ответ один: в первую очередь — специально написанным конферансом, текстом ведения. В нем непременно должен быть и тематический вступительный монолог, и какие-то подходящие к теме программы репризы, связки. И уж совсем хорошо, если у конферансье есть свой, соответствующий ситуации, теме программы, ее афишному названию эстрадный номер. Так что в реальных условиях те или иные эстрадные номера иногда приходится создавать специально для той или иной конкретной программы. Здесь нужен автор или режиссер-сценарист, владеющий разными жанрами, который может написать вступительную песенку к программе, гимн того или иного предприятия, куплеты или частушки на заранее заданные темы, тематический монолог для участвующего в программе артиста-разговорника.

Работа над эстрадным номером требует от драматурга и режиссера решения целого ряда специфических задач, с которыми они не сталкиваются в создании большой программы. Это прежде всего умение раскрыть индивидуальность артиста, выстроить драматургию номера, определить его тематику, проблематику, работать с репризой, трюком, гэгом, знать и учитывать природу специфических выразительных средств жанра и многое другое. 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-эстрадных, оригинальных и эстрадно-цирковых жанрах, в этой же роли выступает, как правило, режиссер-балетмейстер в эстрадной хореографической миниатюре.

Драматургу эстрады, работающему над сценариями больших программ,

необходимо понимать законы драматургического построения эстрадного номера. Он может не работать над номерами, но знать закономерности их построения он обязан. Ведь профессионал не может в оценке выразительности руководствоваться только критериями «нравится — не нравится». От профессиональной оценки номера сценаристом программы зависит, например, место номера в концерте. Разная последовательность одних и тех же номеров может в одном случае сделать шоу успешным, в другом — провалить.

Конечно, успех или неуспех программы зависит не от одной лишь последовательности номеров. Понимание структуры построения отдельных номеров режиссером-драматургом — необходимое условие грамотного использования их в любой форме эстрадного представления.

Лекция 2. Особенности режиссуры эстрадного зрелища

Индивидуальность артиста - отправная точка в создании драматургии номера. В понятии индивидуальности эстрадного артиста есть ряд черт, которые отличают его от понятия индивидуальности драматического артиста: жанр, в котором работает артист, и, следовательно, выразительные средства, которые станут основными в построении номера; уровень исполнительского мастерства технологии владения выразительными средствами этого жанра); мера владения навыками актёрского мастерства, и отсюда способность или неспособность к созданию характера, маски, образа, то есть: в состоянии ли актерские способности и навыки исполнителя стать предпосылкой к созданию сюжетного эстрадного номера; собственно актерская индивидуальность исполнителя.

Одна из главных задач режиссера при создании эстрадного номера - раскрыть все сильные стороны исполнителя, затушевать слабые, опереться в работе на его способности и навыки. И происходит это уже на этапе формирования замысла номера. Обречен на провал режиссер, который не учитывает этого обстоятельства. Эстрадный номер всегда создается не просто для конкретного исполнителя (исполнителей): индивидуальность артиста служит отправной точкой в возникновении эстрадного номера. 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. 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? Для большинства такого рода эстрадных номеров требуется сценарный план, сценарий - огромная редкость. Это не только оригинальные жанры, но и, например, некоторые разновидности пародий. Также подобие сценария-либретто требуется в постановке песни-сценки. Написать сценарий подобного эстрадного номера вообще, из расчета на конкретного исполнителя, невозможно. В качестве литературного произведения ценность такого сценария чаще всего очень сомнительна. Он оживает только в исполнении артиста. Эстрадный режиссер должен обладать особым чутьем, чтобы понять ценность сценария эстрадного номера.

Случается, что номера оригинальных жанров, клоунские антре делаются по авторским сценариям. Если же сценариста нет, то этот сценарий, эта линия поведения актера в номере может быть выстроена только тем, кто его хорошо знает и понимает специфику жанра изнутри; а зачастую она выстраивается прямо в ходе репетиционного процесса. Именно поэтому режиссер, который знает возможности и индивидуальность исполнителя, не только ставит номер, но и

создает его драматургию, сценарную основу. Об этом очень точно написал С. Каштелян: «Труд режиссера по созданию оригинального номера я бы сравнил с рождением так называемых "природных скульптур". Бывает, находит человек корень, причудливое сплетение ветвей, которые напоминают или крокодила, или цаплю, или какое-либо другое животное. Нужны чутье и вкус художника, чтобы что-то прибавить или срезать, придать "природной скульптуре" более определенный и законченный вид. Так и с оригинальным номером ... Артист приходит к режиссеру со своими природными способностями и профессиональным мастерством, и дело режиссера - увидеть и наиболее полно раскрыть творческие возможности исполнителя и в соответствии с ними помочь ему подготовить интересное выступление.

Понятие «оригинальный номер» обязывает ко многому. Уповать при его создании только на профессиональное мастерство исполнителя недостаточно - оно подразумевается, как первое, и притом необходимое условие для успешной работы. Каждый такой номер представляется законченным художественным произведением, своего рода спектаклем в миниатюре. И, как всякий спектакль, он должен иметь свой идейный замысел, свою драматургию, определенную трактовку образов, композицию, оформление. Придумать такой спектакль, мысленно "проиграть" его от начала до конца, найти нужные средства художественной выразительности порой бывает труднее, чем поставить спектакль в драматическом театре, где режиссер имеет готовую литературную первооснову». Таким образом, на эстраде постановочная работа и создание драматургии номера часто составляют единый и неразрывный процесс. Конечно, это не касается жанров, целиком основанных на импровизационном общении со зрительным залом, так как в этом случае сама импровизация является предметом искусства.

Собственно, присутствие в эстрадном номере драматургического начала есть первый и очень важный аспект, который позволяет отнести номер к разряду сюжетных. В этом случае номер, независимо от жанра, становится своего рода маленькой пьесой, где имеется определенный сюжет, фабула, где присутствуют

завязка или исходное событие, развитие или событийный ряд) кульминация или главное событие, финальная точка или финал. На этом аналогии с театральной драматургией заканчиваются. В театре драматургия - основа спектакля.

Многие эстрадные жанры требуют выстроенности и точности в технике исполнения. Нужно точно и в нужное время исполнять трюки, укладываться в фонограмму, реагировать на партнера и т. п. Здесь приблизительность может сыграть роковую роль: неудачно найденное место для исполнения трюка может стать причиной травмы, идущие вразнобой, музыка, пение и событийный ряд могут стать причиной нечистого интонирования у певцов. Отточенность исполнения возможна только при тщательной выверенностиTM сценария. «Возьмите номер почти любого жанра - в нем все запрограммировано, точно уложено в прокрустово ложе сценария. Каждый трюк, движение, жест, а если оно есть, то и слово, выверены, повторяются изо дня в день. Если и случаются отклонения, то это исключение, причем вынужденное, рожденное какими-либо непредвиденными обстоятельствами.

А как же быть с импровизационностью - этим важнейшим признаком эстрадного искусства? Во-первых, нельзя путать импровизацию с приблизительностью, со словесной и пластической распушенностью. Во-вторых, импровизация - не просто случайное (как бы по наитию) действие. Да, наличие в эстрадном номере драматургической разработки позволяет более полно раскрыть тему номера, делает его более выразительным, более интересным для публики (здесь подключается момент усиления интереса зрителя за счет интриги).

Лекция 3. Актёрский этюд как материал для создания эстрадного номера

Этюд – это сквозная непрерывная импровизационная проба актера в предлагаемой (придуманной, сочиненной или воспроизведенной по памяти) событийной ситуации. Этюд – это самостоятельный поиск действенной линии поведения в заданных (придуманных) обстоятельствах. С точки зрения профессии, это основной профессиональный навык. Сценический этюд – это событийный, законченный отрезок жизни действующего лица (действующих

лиц), созданный на основе жизненного опыта и наблюдений актера, переработанный его творческим воображением и представленный, или сыгранный, или показанный в сценических условиях. В учебном процессе этюд – это: средство «вспомнить жизнь» и на основе этого создать правду сценического проживания роли; средство постижения творческих законов органической природы и приемов психотехники; средство обучения (постижение основ профессии: погружение в предлагаемые обстоятельства, освоение понятия «действие» и событие); средство проявления творческой инициативы и самостоятельности. Тем не менее, хочется начать с парадокса, который состоит в том, что этюд нельзя отрепетировать! Он может лишь повторяться с учетом замечаний и уточнений педагога. Но этюд остается все равно сквозной импровизационной пробой погружения студента в процесс сценического действия. При этом важным вопросом является — что определяется и фиксируется в репетиционной работе над этюдом, а где оставляется место для актерской импровизации? Определяется и фиксируется событийный ряд этюда, его «поворотные точки» – исходное, центральное и главное события, а также цель действующего лица. В остальном же актер может и должен импровизировать. И здесь заложено принципиальное отличие сценического этюда от этюдной пробы, так как в пробе ничто не придумывается заранее – наоборот, всё должно родиться непосредственно в самой пробе-импровизации. Тем самым мы можем говорить, что этюд - это маленькая история с логическим началом, развитием и концом. Необходимо отметить, что на начальном этапе все этюды выполняются молча и в одиночку, и только позднее появится работа, требующая общения с партнером, партнерами, появится текст. В учебной практике работа над этюдами строго соответствует определенному этапу обучения актера и согласно этому этапу учащимся предлагается освоить следующие виды этюдов:

-Этюд на знакомое дело (этюд с вообража и предметами (ПФД)). Это первое этюдное задание. В этюдах этого вида особый акцент делается на важности веры в предлагаемые обстоятельства, непрерывность и

последовательность линии их физического проживания. После выполнения упражнения и показа работы на знакомое дело оказывается, что это фактически сыгранный этюд.

-Этюд на музыкальный момент, который путем использования музыкальной фразы или фонограммы, пробуждает у учащегося способность к фантазированию и переживанию жизненных обстоятельств, из которых эта фраза вытекает.

-Этюд на три слова. (Например, письмо, огонь, вода). Задача – придумать обстоятельства, в которых три предложенных слова органично вплетаются в единое действие, причем эти слова не произносятся, а именно обыгрываются.

-Этюд на тему «Впервые в жизни», который провоцирует наблюдаемые или острые, личные, волнующие воображение обстоятельства.

-Этюд на органическое молчание – этюдное задание, не позволяющее разговаривать. Оно дает мощный толчок к освоению навыков общения и взаимодействия с партнером. К тому же освоение таких этюдов органично подводит к следующей серии этюдов на органичное возникновение и рождение слова.

-Этюд на цепочку физических действий, в основе которых лежит литературный материал.

-Этюд-наблюдение – бессловесный, либо с текстом (на основе упражнения «Наблюдение»).

-Этюд на определенное (заданное) событие

Как делать упражнения на память физических действий? Прежде всего надо действия, которые вы хотите воспроизвести, вспоминать не головой, а всем своим телом. Для того чтобы мыть пол, стирать, шить, строгать и т. д., следует тщательно проверить все «по жизни», с на-стоящими предметами, а уж потом переходить на «пустышку», на бес-предметные действия. Но это еще не все. Упражнения на память физических действий требуют от исполнителя еще и умения загрузить себя какой-нибудь мыслью: пусть это будет план вашей работы на завтрашний день или вопрос, который вас волнует сегодня, сейчас, и т. д. Это

важно для того, чтобы у исполнителя появился «свой мир». Жизнь в упражнении должна на что-то опираться — на мысли, на мечты. Ведь так происходит и в жизни: я-то сосредоточиваюсь на каком-либо предмете, то ухожу от него, и в голову приходят какие-либо новые соображения. И если такого же процесса не возникает у исполнителя, то его природа никогда не заживет на сцене верно. Конечно, при этом нельзя уходить в психологизирование, прерывать действие для обдумывания. Необходимо мыслить и совершать физические действия параллельно. Для этого все физические действия заранее должны быть точно и подробно отработаны. Чтобы мыслить, необходима полная свобода рук и тела.

Как делать упражнения на общение? На что тут надо обращать особое внимание? Прежде всего в этих упражнениях актер должен пытаться предугадать не только мысли, но и намерения своего партнера. Для этого надо пристально, не выдавая себя, интересоваться партнером. Если я попробую наступать на него без всякой разведки, у меня ничего не получится. Тогда я начну поиски разнообразных приспособлений, подходов к партнеру. В процессе этого общения возникает логика моего поведения, логика взаимодействия с партнером. Мне неизвестно, о чем думает мой «противник». Я буду стараться распознать его мысли и, если они направлены против моих убеждений, то вступлю с ним в борьбу. То же самое делает и мой «противник». Так возникает конфликт. И дело тут не в эмоциональном ощущении, а в умении найти выход из данного положения, в умении постоянно разгадывать партнера и делать соответствующие «ходы». Я особо обращаю внимание на это положение потому, что в этюдах вы иногда замыкаетесь в себе, проваливаетесь в яму самоанализа и тем самым прерываете процесс взаимодействия. А там, где нет действия по отношению к партнеру, теряется общение.

Как строится всякий творческий процесс у актера? Во-первых, я получаю впечатления, во-вторых, осмысливаю их и, в-третьих, определяю свое к ним отношение: соглашаюсь или не могу согласиться и отвергаю. Самым важным для нас является момент восприятия. Например, вы решаете высказаться по какому-либо поводу. Здесь важно, насколько активно вы восприняли то, что заставило

вас высказаться. «Отдача» будет верной только тогда, когда верным и органичным будет воспри-ятие. Если нет воли в восприятии, если нет настоящего «переварива-ния», отдача всегда будет преувеличена, педалирована, наиграна. Когда актер главным считает отдачу, он нарушает органический процесс жизни, он заботится о том, чтобы показать зрителю себя. Когда актер органично существует на сцене, в театре возникает жизнь челове-ских идей, столкновений, борьбы. Наш театр — это подлинная «жизнь человеческого духа».

Театральные этюды имеют свои правила и композицию. Этюд длится, как правило, около 3-х минут, однако в зависимости от сюжета эта цифра может варьироваться от тридцати секунд до пяти минут. Композиция этюда (для примера возьмем этюд «В маникюрном салоне») такова:

- Экспозиция. В нашем случае: стоит стол, два стула (настоящие, поскольку беспредметное изображение сидения на стуле требует серьезной физической подготовки), на одном сидит маникюрша, читает журнал.
- Завязка. К примеру: в зал входит дама-клиентка, садится за столик... Далее в зависимости от замысла будет показываться отношение героев к происходящему и друг к другу и т.п., что существенного отношения к композиции этюда не имеет. Начинается сеанс маникюра.

- Развитие событий. Работница салона обслуживает клиентку, попутно ведя разговор с воображаемой подругой за стенкой, время от времени убегает «поговорить с ней» за кулисы. Клиентку такая ситуация раздражает.
- Кульминация. Маникюрша в очередной раз убегает за кулисы, клиентка встает и, не заплатив деньги, покидает помещение. Можно предварительно захватить с собой пару лаков.

- Развязка. Работница возвращается на место и видит, что клиентка испарилась. Часто в этюдах кульминация может совпадать с развязкой. Например, в вышеупомянутом этюде развитием событий могут послужить подозрительные скрипы откуда-то сверху во время сеанса, кульминация может быть абсурдной: скажем, на девушек падает люстра. Разумеется, что в таком случае она является одновременно развязкой. Главное правило кульминации —

она должна в корне изменить происходящее, отношение героев и т.д., т.е. кульминация должна быть главным событием этюда.

Лекция 4. Конферанс

Конферансье имеет право выйти на эстраду в любой момент концерта, в любом номере, в любой его части. Это связано с еще одной его функцией. Конферансье — в полном смысле слова — хозяин концерта.

Такие появления могут быть вызваны какими-то «накладками», и конферансье должен помочь артистам выйти из затруднительного положения, обыграть этот момент. Иногда в номере нужно немного подыграть актерам, вынести или убрать какой-то реквизит, заменить испортившийся микрофон, попросить у осветителей прибавить свет и т. д. И все это - обязанность конферансье. Однако этим функции хозяина концерта не ограничиваются. И в особенности это касается сборных концертов.

Конферансье выступает еще и как режиссер-организатор концерта. Он определяет последовательность номеров. Он может переставить номера по ходу концерта, согласуясь с реакцией зрительного зала. Он имеет право сократить концерт, а также наоборот, — попросить кого-то из артистов бисировать или исполнить еще один номер. Таким образом, конферансье должен обладать режиссерскими способностями и навыками.

Конферансье заканчивает концерт. Главное здесь — краткость. Зритель, в общем-то, уже понимает, что дело движется к финалу. Энергичный, лаконичный, на мажорной ноте финал - лучшее окончание концерта. Здесь возможен и общий поклон артистов (всегда хорошо напомнить зрителям фамилии и номера выступавших), и сольный выход.

Парный конферанс

К еще более сложной разновидности этого жанра относится парный конферанс. И сложность здесь не только в общении между партнерами. Самая большая трудность, преодоление которой требует особого дара и большого

опыта совместной работы, — импровизация в общении. Оба партнера должны быть «настроены на одну волну».

Само по себе появление двух конферансье на эстраде еще не означает, что у них больше выразительных возможностей, чем у солиста. Однако парный конферанс обладает рядом особенностей, которые могут сделать его более выразительным и интересным по сравнению с сольным.

Наличие партнера только тогда становится ярким и выразительным, когда между двумя конферансье присутствует конфликт. И конфликт этот не должен возникать в процессе реприз и интермедий, а задаваться сразу, с первого появления конферансной пары. Сразу обозначить конфликтность можно прежде всего за счет внешних данных партнеров (вспомните, например, контраст Внешних данных конферансной пары Тарапуньки и Штепселя — артистов И. Тимошенко и Е. Березина). Режиссер, подбирая конферансную пару, должен искать и подчеркивать контрастность их внешнего вида: высокий и коротышка. Толстый и тонкий и т. п., акцентировать эту разницу гримом и костюмом.

Такая внешняя выразительность должна соответствовать внутреннему построению конфликта. Один партнер — сообразительный, другой — туподум; один — оптимист, другой — резонер и т. п. К этому надо добавить контрастность темпераментов, которая тоже будет обосновывать возникающие конфликтные ситуации: один — шустрый, другой — медлительный; один — веселый, другой — грустный. В качестве примера можно привести известную конферансную пару Л. Миров и Е. Дарский.

Некогда Миров начинал свою деятельность как конферансье в паре с Е. П. Дарским. Вскоре этот дуэт завоевал большую популярность. Причина успеха крылась не только в одаренности исполнителей, но и в интересно задуманных и точно разработанных взаимоотношениях между участниками конферанса. Дарский изображал опытного и требовательного конферансье-профессионала, который все знает и все умеет, Миров — нерасторопного ученика: он не может ни толково объявлять номера, ни занять внимание зрителей; более того, он никак не может воспользоваться поучениями Дарского, все путает, говорит то, что не

надо, раскрывает какие-то подробности личной жизни и взаимоотношений с партнером, которые неуместно оглашать, и т. д. Зрители и радиослушатели старшего поколения помнят, вероятно, смешные и разнообразные по приемам и тематике интермедии Дарского и Миров»¹³.

Все это позволяет воплотить на эстраде конференс в виде спора. В парном конференсе всегда очень логичным оказывается прямое обращение в зрительный зал, так как каждый ищет у публики поддержку собственной позиции. Это позволяет активнее вовлекать публику в игровые ситуации: ведь обязательно одна часть публики примет позицию одного, другая — другою что способствует созданию в зрительном зале атмосферы игры чудачества, озорства.

Эта разновидность жанра разнообразит концерт, так как конференсье могут появляться не только вместе, но и выходить с сольными репризами и номерами. Парный конференс предоставляет и такие возможности, которых не может быть в конференсе сольном: можно исполнить театрализованную интермедию, сценку, скетч, и для этого не надо привлекать для подыгрыша кого-то из участников концерта.

Режиссера, который работает с конференсной парой, всегда подстерегает одна опасность. Парные репризы, скетчи, сценки должны «тянуть одеяло на себя». Чтобы вдвоем разыграть репризу, как правило, нужно больше времени, чем сыграть ее одно ему (необходимо время для оценок, пристроек и т. п.). Поэтому заботиться о лаконичности выступлений конференсной пары нужно всегда в большей степени, чем при работе с конференсье-солистом.

Инсценированный конференс

Если конференс сам по себе является одним из самых сложных жанров эстрады, если дополнительные трудности появляются в парном конференсе, то инсценированный конференс — еще сложнее. Имеется в виду ситуация, когда конференсье выступает не от собственного лица, а от лица какого-то персонажа. Классическим примером конференса в маске является творчество К. Гибшмана, создавшего образ неуклюжего, стесняющегося человека, которому очень неловко на эстраде.

Импровизировать в общении с публикой от собственного лица уже достаточно сложно. Импровизировать же от лица характера, персонажа, маски — еще сложнее. Здесь реприза будет выражать не только отношение самого артиста, но и его персонажа. Это будут уже не слова конференсье вообще, а речь персонажа с присущей ему характерностью, внешним видом, профессией, возрастом, отношением к жизни и так далее.

Анализ специфики инсценированного конференса нужно начинать с эстрадного образа конференсье (маски), потому что это один из главных приемов такого конференса.

Солист-конференсье очень редко может прибегнуть к использованию драматургии, так как у него нет партнера. Нет партнера — нет конфликта (или — гораздо труднее его найти и выразить). Свой конфликт конференсье в этом случае выстраивает зачастую со зрительным залом в прямом общении.

В инсценированном конференсе больше театрально-выразительных возможностей в использовании реквизита, элементов декорационного оформления, костюма, грима. «Зрители всегда с удовольствием воспринимают комический образ конференсье, оснащенный театральными атрибутами (гримом, костюмом и др.). Чаше, конечно, появляются в качестве ведущего бытовые Типы, но встречаются и литературные персонажи: Хлестаков, дед Щукарь, Василий Теркин и т. д. На детских концертах — доктор Айболит, дядя Степа, Буратино. До войны блистательно вел концерты А. Корзаков в образе театрального пожарного».

Вместе с тем, инсценированным мы называем также конференс, который использует драматургию в построении концерта. Таким образом, сборный концерт сразу превращается в ревю (обозрение), так как связки между номерами и сами номера объединяются единым сюжетом.

Режиссер эстрады всегда должен помнить, что сюжет эстрадного представления — дело очень условное, часто схематичное.

Главным в любой форме эстрадного представления остается эстрадный номер. Если сюжетное построение будет сильнее и выразительнее номеров, —

исчезнет основной признак эстрадного искусства. Связки станут важнее содержания. А наличие интересного сюжета в связках всегда грозит заслонить собой выступления артистов в эстрадных номерах.

Многое здесь решает чувство меры и профессионализм режиссера концерта. Он должен не только отвести надлежащее «служебное» место сюжетному построению, но и, по возможности, подобрать и выстроить номера таким образом, чтобы они тоже в какой-то мере находились в канве драматургического построения театрализованного эстрадного представления.

Лекция 5. Номера «малой драматургии эстрады»: скетч, сценка, эстрадный диалог

Скетч — короткая, как правило, комическая пьеса. Ее продолжительность не может превышать двадцати минут, но чаще она бывает еще короче. В истории эстрады известны скетчи длительностью не более пяти минут. Поскольку скетч есть пьеса, ее структура подчиняется общим законам драматургии. С этой точки зрения продолжительность пьесы не имеет принципиального значения.

Работа режиссера над постановкой скетча сходна с работой режиссера над драматическим спектаклем. Можно сказать, что скетч — один из наиболее приближенных к театру жанров эстрады. Здесь очень заметны точки соприкосновения эстрады с искусством драматического театра. В работе над скетчем режиссеру приходится сталкиваться практически с теми же задачами, что и при постановке драматического спектакля: надо определить и выявить через игру актеров тему и идею, сформулировать сверхзадачу, определить предлагаемые обстоятельства, событийный ряд. В этом событийном ряде выстраиваются исходное, центральное, главное и финальное события. Обнажается природа конфликта, находится сквозное действие, определяется цепь действий персонажей. Режиссер помогает актерам найти характеры этих персонажей... Если продолжать, то придется повторить практически все, что написано о профессии режиссера в драматическом театре.

С другой стороны, скетч — чисто эстрадный жанр. Скетч — всегда номер в программе или отдельное выступление артистов. Следовательно, он подчиняется всем законам эстрадного номера. И специфика эта выражена в первую очередь в самой драматургии скетча.

Условность и достоверность. И вот здесь заложена первая и основная трудность, с которой сталкивается режиссер при постановке скетча. В работе над скетчем очень ярко проявляется общая проблема эстрады, вне зависимости от жанра номера. Нужно совместить психологическую достоверность, проработку внутренней жизни артиста с очень условной и лаконичной формой. Это своего рода ножницы эстрады. Условная форма стремится направить актеров в русло показа, а не глубокого и достоверного проживания. Последнее же по самой своей природе противится этой эстрадной форме. Действительно, вещи глубокого психологического содержания, по выражению Ю. Дмитриева, на эстраде очень редко удаются и потому очень редко встречаются.

Как преодолеть это, казалось бы, непреодолимое противоречие? Как свести эти ножницы? А свести их необходимо. Если этого не сделать, то в одном случае результатом станет кривляние и наигрыш (которые довольно часто обосновывают пресловутой «спецификой» эстрады), — с другой стороны, уход в сторону несомненных ценностей психологического театра почти неизбежно приведет номер к провалу.

Режиссеру нужно помнить о том, что и в драматическом театре не существует общей, универсальной правды актерского существования. Природа этой правды зависит во многом от жанра спектакля. Жанр определяет способ существования актера, который есть не что иное, как проявление динамичного взаимодействия формы и содержания.

Анализируя психотехнику актера на эстраде, А. Райкин однажды заметил, что она практически не отличается от психотехники драматического актера. Отличие только в одном — психотехника артиста эстрады строится на законах жизненной правды, но только процесс проживания происходит гораздо быстрее, так как в противном случае возникает «ползучее правдоподобие». Пусть это не

покажется парадоксальным, но, чем условны форма, тем более глубокой и яркой должна быть внутренняя жизнь персонажа. Глубина внутренней жизни позволяет актеру оправдывать самым невероятные и условные проявления формы.

Упрощенность драматургии скетча. Структура драматургии скетча всегда очень условна. Можно даже сказать, что скетч — это своего рода театрализованный анекдот. В скетче всегда ярко выражена одноплановость темы. Сюжет всегда очень прост. Если проанализировать многие эстрадные скетчи, то о сюжете в них можно говорить с большой натяжкой (по сравнению с сюжетом пьесы для драматического театра). Иногда все настолько упрощено, что обозначаются лишь место действия и какая-то очень локальная цель, к которой стремится один из персонажей, и достижению которой сопротивляется другое действующее лицо. Но это, в некоторой степени «убогое» содержание, в обязательном порядке расцвечивается репризным текстом. Часто скетч является театрализованной формой объединения реприз, сюжет очень часто служит оправданием репризного построения текста. Через насыщенный репризами текст раскрывается одна узконаправленная тема.

Актуальность скетча. Как и всякий эстрадный номер разговорного жанра, скетч должен отвечать одному из важнейших признаков жанра: он всегда должен быть актуален и злободневен. Не бывает скетчей «на все времена». В свое время на эстраду выплескивалось довольно много скетчей про очередь. Но сегодня, когда этой проблемм практически нет, эта тема никого не волнует. Даже если берется такая вечная тема, как любовь мужчины и женщины, она выражается через таких персонажей, которые узнаваемы и типичны для современности. Так, скетчи про мещан, популярные в 30-е годы прошлого столетия (отвечали политическому заказу борьбы с мещанством), сегодня никого не делает. На смену мещанам сегодня приходят герои современны анекдотов — «новые русские».

Эстрадная сценка и диалог

Существует и другая форма малой драматургии эстрады, которая близко примыкает по своему построению и особенностям к скетчу. Это — сценка. Грань

этого различия подчас настолько размыта, что определить специфику этих двух разновидностей разговорных жанров очень трудно. Пожалуй, разница состоит лишь в одном.

Если в скетче должен быть, хоть и очень условный, но все-таки сюжет, то сценка очень часто может существовать и без него. Задается лишь место действия, обозначаются условные предлагаемые обстоятельства. Конфликт здесь всегда выражается через столкновение характеров. Это — конфликт позиций. В сценке еще более, чем в скетче, заметно репризное построение текста. Ее лишь с большой мерой условности можно отнести к драматургии. Вероятно, более точным определением будет — репризный диалог. Может быть, поэтому такие формы эстрады, как сценка и диалог, очень похожи.

Скетчи, сценки и диалоги чаще всего исполняет сатирический дуэт, который представляет из себя чисто эстрадное явление. Это может быть дуэт двух конференсье, а могут быть и артисты, не работающие в жанре конференса. Например, эстрадный диалог составлял основную часть репертуара парного конференсье Миров и Новицкого, играли они и скетчи. Миронова и Менкер, наряду с их монологами и фельетонами, были блистательными мастерами скетча и сценки. На эстраде практически не существует явления, когда два артиста сходятся только для исполнения какого-то одного скетча или диалога. Как правило, возникает устоявшаяся эстрадная пара, сатирический дуэт, основу репертуара которого составляет триада — скетчи, сценки и диалоги.

Р. Карцев и В. Ильченко работали на стыке сценки и диалога, причем часто сценку превращали в чистый эстрадный диалог, — совсем не пользуясь даже деталями костюмов, реквизитом, разнообразным мизансценированием. Два артиста стояли у микрофонов, играя репризный эстрадный диалог в конфликте характеров. Примером такого диалога может служить миниатюра М. Жванецкого «У кассы». А вот миниатюру того же М. Жванецкого «Дурочка» можно отнести к жанру сценки и даже — скетча, так как сюжетное построение там гораздо существеннее.

Лекция 6. Стендап

Стендап-комедия — комедийное искусство, в котором комик выступает перед живой аудиторией, обычно общаясь напрямую со зрителем. Часто для стендапа организуются специальные комедийные клубы. Выступающего называют стендап-комиком, комиком или стендапером. Корни этого феномена заложены в викторианской Англии, где для любителей такого рода развлечения создавались даже специальные клубы (англ. *comedyclub*). Стандартное или классическое выступление в жанре *stand-up* — это монолог, сольное выступление комика, который хотя и выглядит как импровизация и состоит из каскада коротких шуток, баек, рассказней и анекдотов, но на самом деле заранее отрепетированное и выученное выступление. Однако, и импровизации вполне допустимы. Гарниром для монолога становится музыка, фокус, этюд, розыгрыш, театральная сценка, перепалка с залом, выбор жертвы для шуток. Главная задача — рассмешить любой ценой. За минувшие десятилетия *stand-up*, стартовав как шоу единиц с микрофоном в руке, быстро получил доступ к средствам массовой информации, предъявив Америке то, на что в принципе существовал дефицит — на правду высказывания и подлинность предъявления. По сути, *stand-up* реализовал ментальную релаксацию и вышел в лидеры спроса. Так, смех, согласно теории Бахтина о карнавальной культуре, стал тем руслом канализации социальных и психосоматических проблем, через которое происходит процесс очищения, снятие ментального стресса и напряжения, «осмеяние запретов церкви», в которых происходит разрядка социальной надсады.

Стендап — это самая концентрированная форма комедии, и если понять основные принципы простейших шуток, можно перенести этот навык на множество различных областей, будь то сочинительство, исполнение или маркетинг. Все комедийные формы, по сути, имеют одинаковую структуру. Шутка — это всего лишь самая скудная (скромная) версия этой формы. Будучи такой же элегантной, как хокку, шутка имеет завязку, «поворот» (*turn*) и развязку (*tag*). В ситкоме идет Акт 1, затем «поворот» и Разрешение/развязка (*resolve*).

Телесценарий включает те же элементы – просто представляет собой более длинную форму. И взгляните на поздравительную открытку: внешняя сторона представляет собой завязку; откройте открытку – и увидите punch-line. Многие профессионалы комедийного жанра начинали в жанре стендап.

Жанр стендап — это высоко структурированное искусство. Когда комик работает хорошо, кажется, что это все абсолютная импровизация. Но на самом деле все профессиональные комики обладают исчерпывающим пониманием того, что заставляет или не заставляет материал работать.

Несмотря на то, что комедия – это искусство, сам юмор – это не то, где искусство обитает. Сама шутка – это не конечная цель. Шутка используется, чтобы к этой теме прийти. Юмор вызывает эмоцию, то есть смех, но это всего лишь реакция. Смех, который мы получаем от комедии, уникален, он отличается от смеха, вызванного чем-либо другим. Юмор – это вещь как эмоциональная, так и интеллектуальная. В юморе, как и в любом искусстве, важна интеллектуальная составляющая. И в случае с комедией, нам важно знать пресуппозицию шутки, чтобы ее понять. Нам важно понять языковую игру, которая в шутке задействована. Любая шутка – это две истории, первая история подталкивает тебя к допущению, которое окажется ложным, а вторая история или «панчлайн» – это внезапное раскрытие прежде неизвестного факта.

«Сетап» — это информативная, несмешная часть шутки. «Сетап» должен быстро вести к цели. Слишком длинную подводку зрители просто не дослушают. В идеале «сетап» должен быть не длиннее 30 слов. За 30 слов вы не успеваете наскучить зрителю, зато рассказываете большее количество шуток за меньшее время. Сильный «сетап» включает в себя несколько составляющих:

1. *Эмоции.* Зрителям нужно знать, как комик относится к тому, о чем говорит. Эмоции можно объяснить словами или показать (отыграть). Нельзя относиться к своему материалу нейтрально — зрители должны чувствовать, что комика берет на себя обязательства по отношению к тому, что он говорит.

2. *Конкретная тема.* Как можно лаконичнее объяснить зрителям, о чем идет речь. Быть конкретным — лучший для этого способ.

3. *Личный опыт.* Личный опыт дает моральное право говорить об этом со сцены и делает материал уникальным, приносит личную позицию. Позиция дает шутке силу и направление. Так же как актеры никогда не произносят своих реплик без чувства и намерения/цели, так и стендап-комик не произносит шутки без позиции. Шутки без позиции могут в итоге оказаться слишком литературными - возможно, юмористическими, но недостаточно смешными для того, чтобы вызвать громкий смех.

4. *Нестандартная точка зрения.* Это нетрадиционный, свежий взгляд на конкретную личную тему. Она может следовать из того, как должен быть устроен мир, по мнению комика. Юмор во многом построен на неожиданности. Когда смотришь за тем, как комик выдвигает свою нестандартную точку зрения и доказывает ее, это всегда неожиданно и иногда даже кажется логичным. Часто бывает, что во время выступления зрителям приходит в голову: «Я никогда об этом так не думал!» — и именно это заставляет их смеяться. Нестандартная точка зрения бросает вызов здравому смыслу и общей системе ценностей. Она не может быть ординарной, прямолинейной и банальной. Смех возникает, когда комик оправдывает свою точку зрения, доказывает ее право на существование. Это идет наперекор с тем, что и как другие люди привыкли видеть. Отойти от того, что люди обычно думают — это приводит к появлению интересных идей и сюжетов. Можно заставить зрителей взглянуть на мир по-иному, и с помощью этого по-настоящему удивить.

5. *Отыгрыш.* Отыгрыш — это когда комик использует движения, жесты, физические действия, разные голоса, пародии, мимику, звуки, отношение к сказанному или эмоции при подаче материала. Сыграть можно и «сетап», и «панчлайн», и обе части шутки сразу. Как правило, чем больше в выступлении отыгрышей, тем сильнее, в итоге, материал. Отыгрыш — самое мощное оружие в арсенале любого комика, способное сделать материал интереснее и смешнее. Скучно, предсказуемо и неприятно выглядят комики, которые монотонно рассказывают о случившихся с ними историями, или вставляют «умные идеи», которые чаще всего либо слишком банальны, либо слишком непонятны, чтобы

вызывать хоть какое-то сочувствие. Отыгрыши — важная вещь. Некоторые комики довели свое актерское мастерство до таких высот, что им больше не нужны не определенная точка зрения, не явные «панчлайны». Люди будут охотнее смеяться над комиком, показывающим другого человека, животного или вещь, чем над тем, что просто стоит на сцене и рассказывает шутки. Комик, отыгрывающий свое выступление, — увлекательный, интересный и непредсказуемый. И, скорее всего, — более смешной. Отыгрыш превращает комика в артиста. «Панчлайн» – смешная часть шутки. В ней комик реагирует на информацию, данную в «сетапе». Реакция либо неожиданная, либо преувеличенная, либо рисует смешной образ. Сильный прием — поставить в «сетапе» вопрос и дать (а лучше — отыграть) ответ в «панчлайне».

Шутки талантливых комиков порою очень грязные, местами оскорбительные и жестокие. Но это не похабщина ради похабщины. Через трансгрессию они подчеркивают абсурдность нашего общества и его моральных устоев. Они заставляют нас думать о привычных для нас вещах с абсолютно непривычной перспективы. Если обратиться к философским аспектам темы, практика стендап-комедии вполне вписывается в постулат Аристотеля о том, что смех – это всегда диалог низшего с высшим, многие комики, например, Вуди Аллен как раз обыгрывает именно эту краску. Его шоу (да и фильмы) – это всегда ядовитый, иронический, скептический, окрашенный в черные тона, диалоговый комментарий к собственной нескладной телесности и некрасивости. Другую грань феномена, которую обозначил еще Парацельс, сказав, что смех играет роль врачебной терапии, убедительно воплощают комики типа Ричарда Прайора, скетчи и монологи которого помогали Америке избавиться и от синдромов расизма, социальная терапия здесь налицо. Свои аргументы получает и Зигмунд Фрейд, утверждавший, что смех помогает обойти барьеры цензуры, установленные нашим подсознанием. Триумф всего жанра этому подтверждение: смеясь, мы избавляемся от прошлого. Даже теория Лоренца о том, что природа смеха – есть отражение на человеческом уровне животного рыка, тоже находит аргументацию поддержки: разве бесцеремонные шоу Луиса, Кауфмана,

Сайнфелда — не примеры подобной смеховой агрессии, образчики своеобразного рычания комика на все, что он видит вокруг себя? Наконец, поступь троллинга в духе Кауфмана во всемирных социальных сетях, еще одно доказательство одновременно наступательной и оборонительной природы диалога смеховой культуры.

Комедия в каком-то роде схожа с философией. И то и другое функционирует по принципу платоновский аллегории: что философ, что хороший комик проливает нам свет на реальность. В своем фундаментальном труде под названием «Бытие и время» Мартин Хайдеггер описывает то, как мы функционируем в этой жизни. Мы слепо смотрим на свое бытие, нас вбрасывают в эту жизнь, и мы, не задумываясь, существуем в ней, просто имитируя то, что делают остальные. И комики, как и философы, раскрывают нам тот или иной слой реальности под таким углом, под каким мы раньше на него не смотрели. В идеале юмор — это мощный социальный инструмент, часть той самой так называемой пятой власти. Независимый, неподконтрольный рупор общества, а вернее, той его активной и агрессивной части, которая и формирует общественное мнение. Задирает его, встряхивает, показывает в зеркале. И, в отличие от других форм искусства, зеркало это самое гиперреалистичное. В нём мы должны увидеть себя.

Лекция 7. Пародия

Пародия — один из самых популярных эстрадных жанров. Редкий концерт обходится без такого номера, существуют и целые эстрадные программы, состоящие из них. К пародиям часто прибегают артисты, не специализирующиеся в этом жанре, например, — конференсье. «Пародирование — комедийное преувеличение в подражании, такое утрированно-ироническое воспроизведение характерных индивидуальных особенностей формы того или иного явления, которое вскрывает комизм его и низводит его содержание», — определяет Ю. Боров.

Секрет такой популярности и распространенности пародии в том, что этот жанр точно отвечает законам эстрады. Пародия всегда смешна, эксцентрична, требует четкого отбора выразительных средств, лаконична, актуальна и д. д. То есть пародия включает в себя все признаки эстрадного искусства в целом. Другая причина такого широкого распространения пародии в том, что зритель всегда с удовольствием встречается с известной и популярной личностью, пусть даже и в пародируемом исполнении. Существуют следующие виды эстрадных пародий:

- на какую-то личность (артист, политический деятель и т. п.);
- на художественное событие (спектакль, литературное или музыкальное произведение, фильм и т. п.);
- на политическое или общественное явление (реклама, политическая избирательная кампания и т. п.);
- на социальные и бытовые явления (студенческая жизнь, работа городских служб и т. п.);
- на художественные штампы и художественные явления (от ра, балет и т. п.).

Эстрадная пародия — это всегда театрализованный номер, ибо к нем исполнитель не может не пользоваться всем арсеналом актерского искусства: действие с учетом предлагаемых обстоятельств, создание характера и характерности в слове, пении и в пластике, общение, оценка и т. п.

Так, например, строит свои пародии одна из самых известных современных исполнительниц в этом жанре Е. Воробей: каждая ее пародия — это как бы маленький спектакль. Нередко к пародии используются и внешние выразительные средства театра — грим, костюм, реквизит. Пародия — жанр, который требуем от артиста проявления актерских способностей и навыков актерского мастерства.

Почему пародия не просто имитация или подражание? Пародия становится таковой только тогда, когда пародист предлагает зрителю еще и свою собственную ироничную или сатирическую оценку пародируемого лица или явления. Он его критикует, слегка подшучивает, зло высмеивает, поздравляет с удачной находкой, одобряет, отрицает и так далее. В пародии всегда

присутствует отношение пародиста к пародируемому, что и отличает ее от простого похожего, внешнего подражания — имитации. Таковы, например, пародии Г. Хазанова. «Начинал Геннадий Хазанов как пародист. У него в каждой пародии возникал точный образ, но при этом артист сохранял свое собственное „я“: он держал дистанцию между собой и изображаемым лицом».

Очень часто пародия имеет сатирическую окраску, в этом случае представляя собой, если можно так сказать, жанр уничижительный. Даже в самой острой публицистике, где говорится о трудных и проблемных явлениях, всегда существует как бы «свет в конце тоннеля», всегда предлагается какой-то выход из положения. В пародии, как правило, этого нет. Пародия, в основном, высмеивает, она убивает смехом. Но ведь смех обладает еще и способностью возвышать смеющегося над осмеиваемым. Поэтому режиссер, работая над номером в жанре пародии, всегда должен помнить этимологию самого слова пародия. В переводе с греческого это сложное слово состоит из следующих: рага — около, осе — песня.

Пародия всегда находится около объекта изображения, а не представляет собой полную, до конца цельную имитацию. Можно сказать, что пародия — не является точно выполненной копией живописного полотна, которую трудно отличить от оригинала. Пародия, если использовать эту аналогию, — карикатура, дружеский шарж, набросок, рисунок, которые отдельными деталями напоминают оригинал. И во всем этом читается отношение к оригиналу.

Известный в свое время артист эстрады Г. Дудник условно делил пародистов на три категории.

1. Пародии, в которых артист не только внешне, а главным образом внутренне перевоплощается в другого человека. Наиболее яркий пример — творчество Ираклия Андронникова. Когда Ираклий Луарсабович показывал Алексея Толстого или Остужева, зрители как бы переставали видеть самого Андронникова, а ощущали изображаемый персонаж во всей полноте, даже не будучи с ним знакомым и никогда не видя его. Сам Андронников признавался, что, изображая кого-нибудь из известных писателей и артистов, настолько

«влезал в их шкуру», что в голову начинали приходить мысли, которые ему самому никогда бы не пришли. Искусство Андронникова — высшая степень внутреннего перевоплощения в конкретное лицо.

2. Пародии, в которых артист создает дружеские шаржи на известных мастерах сцены, общественных и политических деятелей. Таким было искусство Зиновия Гердта. Он показывал своих героев и похоже, и чуть иронично, пропуская свои шаржи через личное, весьма уважительное отношение к оригиналу пародии.

3. Самая большая категория — имитаторы, которые больше всего заботятся о чисто голосовой, интонационной похожести. В этом жанре в свое время очень популярным был Виктор Чистяков. Он предельно точно воспроизводил голоса, так что даже оригинал не всегда чувствовал подделку.

Г. Дудник рассказывал, как он однажды записал на пленку выступление В. Чистякова, когда тот имитировал К. Шульженко. Потом пришел с этой пленкой к Клавдии Ивановне и предложил ей послушать. Шульженко слушала примерно до половины записи, а потом нервно сказала, что таких слов не произносила, хотя она и признала, что это ее голос. Еще бы! Ведь слова-то были у Чистякова пародийные. Голосовой подделки Шульженко не заметила. Приводя этот пример, Г. Дудник, думается, противоречив сам себе. Имитатор всегда точно воспроизводит выступление оригинала, вплоть до текста. В. Чистяков же текст менял, делал пародийным. А это уже не просто имитация — это пародия, так как в новом тексте всегда будет прослеживаться отношение артиста к изображаемому оригиналу. В своих пародиях В. Чистяков часто следовал следующему построению: он сначала удивлял публику похожестью, а затем раскрывал сущность пародируемого через новый ироничный текст (чаще всего автором этих пародийных текстов был И. Резник).

Для того чтобы возникала пародия, нужно личное отношение артиста к объекту изображения. То есть артист должен проявить свои личностные качества хотя бы в том, какой текст он выбирает для подтекстовки известной песни. Между тем, не все исполнители способны на это. Многие, обладая даром

«обезьянничанья», точного копирования, передразнивания, на большее не способны. Если режиссер начнет добиваться от такого артиста проявления личностной позиции по отношению к оригиналу пародии, то все его благие намерения вряд ли приведут к желаемому результату. Такой артист никогда не сможет органично и естественно выразить личное отношение, если его (отношения) у него нет. Это будет выглядеть натужным, возникнет ощущение наученности, дрессировки. А отсюда — дурновкусие, кривляние. Зритель это сразу чувствует. Поэтому, приступая к работе над подобным номером, режиссер должен четко представлять, кто перед ним — пародист или просто имитатор. И в соответствии с этим не ставить артисту заведомо невыполнимые задачи. При этом не нужно думать, что пародия стоит выше имитации. Они разные. Зритель очень любит имитацию. К сожалению, этим часто пользуются малоодаренные артисты.

Пародия, даже музыкальная, относится к одной из разновидностей речевого жанра. И естественно, что в основе любой пародии — не только внешняя похожесть манеры оригинала, но и сам пародийный текст. То есть — литературная пародия. Таким образом, работа режиссера над пародией начинается с его работы с автором. Автору должны быть поставлены конкретные цели: надо сделать дружеский шарж, или злое сатирическое осмеяние, карикатуру и т. д.

2.2 Лекции к разделу «Режиссура эстрадного представления»

Лекция 1. Режиссура концерта

Проектный этап

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 самодостаточной 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. Естественным, 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?

6) 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 светозвуковой 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 мотировка 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 своей роли по типажу, 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-м отделении, то он редко остается посмотреть на своих коллег во 2-м. 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.

Этап подведения итогов и анализа результатов

После проведения концерта наступает четвёртый 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 2. Постановка шоу

В современной науке отсутствует методологическая разработка понятия «шоу» как явления в культуре. Однако в практике телевидения (и многих других сфер культуры) данный термин занимает устойчивые позиции. Возникает явное противоречие между практическим использованием и отсутствием теоретической разработанности одного и того же загадочного явления, имя которому «шоу». Означенный вопрос оказывается для науки столь новым, а для практики в различных сферах культуры - столь актуальным. Разобраться в сути понятия поможет обращение к лексическому значению термина, к тем смысловым образованиям, которые заложены в этимологии данного слова. Шоу - иностранное слово, заимствованное русским языком из английского. В современном издании «Нового англо-русского словаря», датированном 1997 годом, добавляются такие значения: «Show- глагольная форма: 1. Быть видным, показаться. 2. Показывать. 3. Проявлять, выставлять, демонстрировать. 4. Проявляться. 5. Доказывать, подтверждать. 6. Демонстрировать (фильм), давать (спектакль), выставлять (картины). 7. Проводить, ввести». В настоящее время термин «шоу» переносится в сферу культуры и искусства, и данное значение слова расшифровывается в словаре «Иностранных слов», изданном в 1987 году, следующим образом: «Шоу (англ. Show) - пышное сценическое зрелище с участием звезд эстрады, цирка, спорта, джаз-оркестра, балета на льду и т. п.:

- 1) яркое эстрадное представление, развлекательная программа (телевизионное шоу, иллюзион-шоу, концерт-шоу);
- 2) нечто показное, рассчитанное на шумный внешний эффект».

3) Приведенные примеры значений термина позволяют выделить две стороны понятия с точки зрения этимологии:

а) то, что показывается как образец (сюда относятся такие явления культурной жизни, как спектакли, карнавалы, театрализованные шествия, цирковые представления, показы мод, политические акции, телевизионные программы, кинопремьеры, конкурсы красоты, презентации и т. п.;

б) то, что характеризуется как действие, направленное на восприятие кем-либо, имеющее определенные характеристики внешнего вида; 2. представленность исследуемого понятия в культуре и искусстве. Шоу как достаточно новое явление культурной жизни России начинает входить в уже традиционные формы бытования искусства. В результате синтеза шоу и эстрады получаются музыкально-развлекательные эстрадные шоу; шоу и телевидения - различные телевизионные шоу-программы; шоу и культурных событий социальной жизни - конкурсы красоты, вручение театральных, литературных, кинопремии и т. п.

Одно из составляющих шоу - зрелищность. Р. Копылова, изучая природу зрелища, указывает на то, что: «... в искусствоведческом обиходе оно чаще всего употребляется для обозначения 1) некоторых зрительно воспринимаемых разновидностей искусства и их визуально наиболее ярких, впечатляющих форм (такой смысл имеет эпитет «зрелищный» применительно к фильму, спектаклю); 2) явлений, сходных или пограничных с искусством, но ему в полном значении не принадлежащих (массовые театрализованные зрелища, спортивные зрелища и т.п.); 3) наконец, для ценностного разграничения подлинного искусства и массового, развлекательного». Важная часть в зрелищности шоу - метафоричность образа. Метафоры рассчитаны на сценическую иллюзию, которая позволяет зрителю оставаться на уровне постижения уподобления, не нарушая при этом процесса восприятия целостного образа. Исходя из необходимости привлечения как можно большего числа зрителей, организаторы крупных шоу обязательно привлекают «звезд» - знаменитостей (и не только эстрадных, но и «звезд» политики, бизнеса и т. д.). Налицо коммерческая заинтересованность: чем больше «звезд» в одном шоу, чем

известней их имена, тем выше цена билета, тем сильнее успех.

Анализ так называемого «феномена звезды» начали социологи кино, наблюдая удивительное явление, связанное с чисто кинематографической особенностью массового успеха артиста, - идентификацией, слиянием его самого, его личности, его судьбы с персонажем, с судьбой героя, с «легендой» (Жан Габен, Мэрилин Монро или Бриджитт Бордо). Так возник особый предмет социологии кино-дивизм (от итальянского «diva»), породивший ряд интересных и серьезных исследований. Привлекали внимание такие любопытные вопросы, как клише «звезды» и ее популярность, как обратная связь «звезда»-реклама, как стабильность и новизна в облике «звезды» ит.д.

Позднее, уже в телевизионную эпоху возникло понятие так называемого имиджа (термин американский). Имидж - тоже идентификация человека с образом, но уже иная, нежели «клише» в кино. Имидж - далеко не обязательно актерское творение, момент перевоплощения здесь отсутствует. Это именно электронный «ореол», «нимб», постепенно окружающий на телеэкране человека, полюбившегося публике и накопившего популярность. Восхищение публики, словно аккумулируясь, излучается и возвращается к ней же. Привлечение «звезды» к участию в шоу, модельном показе, кино, мюзикле, театральной постановке, записи альбома является гарантией спроса, аншлага. Использование «звезды» как основного звена широко развито в киноиндустрии, где все компоненты фильма выстроены так, чтобы на первом плане выделялась «звезда» (боевик, вестерн и т. д.), а также в музыкальной индустрии, где выпускаются альбомы, устраиваются всевозможные шоу, снимаются клипы. Телеиндустрия не может обойтись без «звезд», поскольку наличие громкого имени является гарантией того, что телевизионное шоу обеспечено рекламодателями и рейтингом зрителей. Модельный бизнес также заинтересован в участии топ-моделей, которых воспитывают и создают как будущих «звезд» подиума.

Рассматривая жанровую представленность телевизионных шоу программ, можно выделить пять моделей телевизионных шоу: музыкальное шоу,

ток-шоу (разговорное шоу), шоу-театр, шоу-игра, «риэлити»-шоу (документальное шоу). Первая модель - документальное шоу: В работах Н. Голядкина обосновывается слияние понятия шоу- и теле документалистики.

«Массовая культура», составной частью которой является телевидение, становится... все более динамичной, наступательной, зрелищной; она формирует привычки и вкусы зрителя, с чем не могут не считаться создатели экранной продукции, в том числе, документалисты». Автор указывает на то, что классическая документальная передача, занимающая до часа экранного времени, для массового зрителя скучна и затянута. Для преодоления кризиса зрительского внимания производители телевизионных программ стали создавать материал, который укладывают в небольшие по времени сюжеты и объединяют эти мини-сюжеты в блоки, причем, каждый мини-сюжет имеет свою экспозицию, кульминацию и развязку, а вся передача — это не единая пьеса, а несколько одноактных пьес.

Хотя автор делает эти выводы на основе программ телевидения США, но сейчас программы данного типа широко представлены и на Российском телевидении. Прежде всего, это такие утренние программы, как «Доброе утро» (ОРТ), «Доброе утро, Россия», «Навигатор» (ТВ центр), «Сегодня утром» (НТВ) «У всех на устах» (РТР) и другие. Традиционная документалистика базировалась на приемах, наработанных кино, новая же использует быстрый темп, характерный для подачи новостей, огромные возможности телевизионной техники (например, компьютерную графику, спутниковые телесистемы), приемы привлечения аудитории, заимствованные из развлекательных тележанров (выдвижение на первый план «звезд-комментаторов»). К программам, в которых соединяются документалистика и развлечение, можно отнести следующие: - когда съемочная группа изо дня в день сопровождает героя (он может быть выбран по любому принципу: профессиональному, возрастному и т. д., главное, чтобы его личность была интересна массовому зрителю), в конце концов перестающего замечать операторов. Данный герой появляется из недели в неделю, зрители узнают о его личной жизни, проникаются к нему симпатией (или антипатией), что и

обеспечивает такому виду программ постоянную аудиторию. Широко используется прием «скрытой камеры», откровенно эксплуатирующий «инстинкт подглядывания». Этот прием основан на аттракционе-тайне или аттракционе-неожиданности; применяется прием «восстановления событий», например, в криминальной хронике (причем, самые кульминационные сцены убийств и прочих преступлений инсценируются с помощью актеров и свидетелей). К документальным шоу относятся так называемые «реалити-шоу» (передачи из жизни), среди которых выделяются следующие разновидности: судебные «реалити-шоу» (их еще называют судебными драмами) имеют нечто общее с реальным судопроизводством: героев, убежденных в своей правоте, истцов и ответчиков, эмоционально насыщенные сцены в зале заседаний, финал в виде решения суда, нередко несущий определенное «моральное послание». Каждая программа представляет собой самостоятельное произведение; в каждой из них от начала до конца рассматривается одно дело. Зрители понимают, что перед ними непосредственные участники гражданского процесса, обратившиеся в телевизионный суд из-за желания удостовериться в своей правоте. Зрителям легко идентифицировать себя со спорящими сторонами, ведь многие оказывались в ситуациях, подобных заданной. В известной степени это напоминает телеигру: соревнуются двое под наблюдением судьи-ведущего; этот тип телевизионного шоу можно увидеть на канале НТВ под названием «Суд идет». Медицинские «риэлити-шоу», в которых врачей и пациентов играют актеры, а сценарии пишутся по реальным историям болезни. Сюжетная линия каждого выпуска проста: пациент приходит к врачу, излагает свои жалобы, врач ставит диагноз и назначает лечение. Медицинские проблемы часто оказываются переплетенными с человеческими. Эта модель телевизионных программ весьма перспективна, моделирование здесь бесконечно, так как бесконечны жизненные явления, являющиеся основой построения подобных моделей.

Вторая модель - ток-шоу (разговорное шоу): Этот вид телевизионных программ построен на обсуждении проблемных вопросов и ситуаций, значимых для участников ток-шоу; характеризуется наличием ведущего, представляющего

проблему, мнением экспертов и дискуссионными выступлениями приглашенной аудитории. Ток-шоу различаются по тематической классификации (в зависимости от обсуждаемой в программе проблемы) и по адресной направленности (женские ток-шоу, молодежные, семейные, политические и т. д.). «Ток-шоу» («ток» в переводе с англ. - «разговор», «беседа», «дискуссия»; «шоу»- «показ», «демонстрация», «зрелище», «спектакль»).

Высоко ценивший «ток-шоу» за развитие «искусства беседы» и активизации гражданской позиции зрителей кинорежиссер. Современный зритель отнюдь не чужд информации, но ищет в ней, прежде всего, что-нибудь полезное для себя, утилитарное. Разговорные шоу-программы как раз и поставляют им такую информацию, упакованную под "легкое развлечение" и усваиваемую без особого труда. Ток-шоу имеют строгую адресность, направленность сообщения определенному адресату. Создатели ток-шоу, определяя круг проблем, которые будут обсуждаться в программе, несомненно должны учитывать социально-демографические характеристики аудитории: возраст, пол, образование, социально-профессиональную принадлежность, место жительства, семейное положение и т. п. Адресность — это аксиома, описанная в любом учебнике телевидения. Циклы тем, обсуждаемые в ток-шоу, несмотря на четкую адресную направленность (например, женские, мужские, профессиональные, возрастные и т. п.), интересны многим категориям телевизионной аудитории. Этот тип телевизионных программ можно соотнести, с тренинговыми группами в психологической практике.

Лекция 3. Режиссура фольклорных эстрадных представлений

Разработка литературного сценария - важная часть при создании народного фольклорного представления. При составлении режиссерского сценария большое внимание уделяется работе с художником, потому что образно-пластическое решение массового представления во многом определяет его идейно - художественную силу. В решении этой задачи участвует и художник, и звукооформитель (подготовка и запись фонографии). К сводным

репетициям основные эпизоды и номера должны быть отрепетированы. Режиссёр обязан решать и вопросы подготовки массовых групп, их приход на сцену, эвакуацию массы со сцены. Работу режиссёра при постановке театрализованного представления можно определить, как творчески-организаторскую. Массовый народный праздник имеет специфические средства эмоционального воздействия. Это прежде всего живое слово, создающие образы, речь ведущего, занимающая в себе важную роль, соединяющая эпизоды, поэтическое слово, имеющее сильное воздействие на зрителей, а также средства искусства, которые эмоционально настраивают участников массового праздника, усиливают воздействие происходящего на сценической площадке событий, передают чувства действующих лиц, дополняют и двигают вперёд действия. Отличительной особенностью драматургии и режиссуры массовых народных представлений является, человек, пришедший на праздник, он должен быть участником, а не зрителем, поэтому в сценарной и режиссёрской разработке важно предусмотреть пути его активизации, каналы, по которым может развиваться активная деятельность каждого участника во время праздника. При этом важным представляется внесение в действие элементов импровизационной творческой игры, психологическая потребность в которой присуща людям всех возрастов. Сущность режиссёрской деятельности заключается в процессах отбора и в разработке специфических эмоционально-выразительных средств и приёмов воздействия на зрителей:

- создание эпизодов и их художественная организация в комплексную форму целостной программы;
- использования режиссёрских методов «театрализации», «иллюстрирования»;
- сочетание различных видов деятельности: творческой, исследовательской, педагогической, драматургической, исполнительской в условиях подготовки праздника;
- организационная работа с различными категориями людей (профессиональными специалистами, актёрами, ведущими, самодеятельными

коллективами, участниками реальных событий и игровых массовых действий, зрителей);

-использование в постановках разнообразных эмоционально-выразительных средств (художественных, документальных, игровых, технических);

-использование в синтезе отдельных компонентов и структурных элементов композиции разнообразных приёмов монтажа (последовательного, контрастного, ассоциативного, параллельного, ретроспективного и др.), типов связок (сюжетных, тематических, состязательных, конфликтных, проблемных, интермедийных и др.).

Наиболее распространенные разновидности праздников и обрядов, в которых народные традиции и фольклор являются основой организации событийного материала и массового действия, показывает, что с их помощью можно активизировать аудиторию, втянуть ее в общение, предложить освященный временем стереотип отношений и поведения. Эта деятельная сторона народных традиций и фольклора, столь важная для методики их использования в сценарно-режиссерском замысле праздников и обрядов, проявляется в наиболее повторяющихся типах театрализованного действия в качестве реального канала проявления активности личности. Поиск и обоснование таких каналов активизации, программирование в замысле включения человека в массовое действие чрезвычайно актуальны, так как избавляют от указанной нами часто повторяющейся ошибки сценарно-режиссерской разработки праздников и обрядов - пассивной роли в них аудитории, ее преимущественно зрительской позиции.

Можно выделить следующие типы активной деятельности, характерные для театрализованного фольклорного действия, основанного на сложившихся народных традициях.

Костюмирование участников, стимулирующее их активность, выступающее своеобразной движущей силой театрализованного фольклорного действия, позволяющее участникам войти в роли традиционных народных

персонажей сложившейся ритуалистики. Костюмирование как бы синтезирует две стороны театрализации, ибо не только превращает человека в исполнителя фольклорного действия, но и позволяет надеть тот или иной костюм, являющийся сам по себе произведением фольклора, причем порой весьма ценным. Костюм, история которого как отдельная отрасль знаний складывалась на протяжении многих веков, широко используется сегодня в исторических, этнографических и календарных праздниках и обрядах. Притягательная сила костюмирования на таких мероприятиях позволяет формировать группы персонажей, становящиеся центрами, вокруг которых разворачивается действие, втягивающее и некостюмированных участников.

В театрализованных праздниках и обрядах постоянно используются традиционные народные аллегорические персонажи. Использование в построении костюмированного театрализованного действия мифологических персонажей, таких, как Дионис, Нептун. В центре образного решения сложившейся системы театрализованных праздников в городах Сысерть и Верхняя Пышма Свердловской области, основанных на народных традициях и фольклоре, - сказочные персонажи Данила-мастер и Хозяйка медной горы.

Использование в театрализованных праздниках и обрядах - традиционных народных аллегорических, мифологических и сказочных персонажей, создающих персонифицированную фольклорную образность, вызывает сегодня много споров, частые методические просчеты в сценарно-режиссерских замыслах, - пишет С. К. Борисов. В связи с этим подчеркнем, что для замысла и воплощения народного праздника большое значение имеет точное соотнесение документального материала и выразительных средств искусства, реального и игрового действия, органичность их синтеза.

Итак, костюмирование определяет характер общения в театрализованном фольклорно-игровом действии, позволяя ускорить процесс адаптации в нем участников праздника за счет в сценарном замысле не личностного, а ролевого общения. Костюм, маска, реквизит в сочетании с мимикой и жестом становятся определенной знаковой системой, языковым

кодом, под воздействием которых происходит слияние практически-реального и условно-идеального поведения.

Коллективная импровизация, представляющая собой спонтанную художественную реакцию человека на отмечаемое событие, выражается в хоровом пении, массовых танцах и праздниках. Этот вид не организованной художественной самодеятельности, потребность в которой всегда живет в народе, отражается, прежде всего, в фольклорных формах. Для народного творчества традиционно характерна хоровая и танцевальная импровизация. Она буквально пронизывает все разновидности массового фольклорного действия, стимулирует создание огромного пласта песенного и хореографического народного репертуара. Импровизационное народное творчество всегда окрашено эмоционально и поэтому может служить для передачи чувств, отношения к тому или иному событию. Все это делает хоровую или танцевальную импровизацию важнейшим структурным элементом народного действия. Создание сценария театрализованного обрядового действия требует от сценариста знания и понимания существа предмета, коим является обряд как одна из форм народной культуры.

Практически проведения народных праздников известны трудовое, художественно-творческое, спортивное состязание. Они проходят в форме игрового конкурса, серии показательных выступлений, театрализованной схватки, характерны для структуры любого фольклорного действия, носят соревновательный, порой шуточный характер.

Ритуальное действие является обязательным структурным элементом, специфической особенностью любого театрализованного празднично-обрядового действия, опирающегося на народные традиции и фольклор. «Первичные формы преемственности культуры всегда связаны с культом. Они существуют для того, чтобы передать нечто сакральное и в этом своем качестве наиболее ценное для членов общности. Это - ритуалы. Ритуал охватывает те формы поведения, которые по своей сути являются знаковыми, символическими и не имеют утилитарно-практического характера. Антрополог М. Дуглас определяет ритуалы как типы

действий, служащие для выражения веры или приверженности определенным символическим системам».

Использование ритуального действия связано как с календарными праздниками, такими, как встреча весны, приход лета, проводы зимы, так и с выполнением определенных обрядовых действий трудового цикла: вспашка первой борозды, окончание уборки урожая, выгон скота на поле и пр.

Именно в этом контексте следует акцентировать внимание на закономерности использования выразительных возможностей ритуалистики в идейно-тематическом замысле традиционных народных праздников, в которые «наряду с элементами, специфичными для определенного праздника, входили и элементы общие, переходящие из одного обрядового цикла в другой».

Рассматривая значение таких общих ритуальных элементов, В.Я. Пропп подчеркивает: «При сравнении праздников между собой обнаруживается, что частично они состоят из одинаковых слагаемых, иногда различно оформленных, а иногда и просто тождественных». К таким общим ритуальным элементам организации театрализованного действия в народных праздниках и обрядах следует отнести культ огня, воды, растительного мира, ритуальную трапезу, ряжение и пр.

В быту - сельском и городском, старом и современном - жизнь людей развивалась и развивается циклично. Каждое значительное событие или новый цикл в жизни человека и окружающей его природе вызывает необходимость действий, которые в силу их регулярной повторяемости совершаются в привычном, освященном вековым обычаем составе и традиционной последовательности. Таким образом, обряд — это совокупность установленных обычаем действий, связанных с бытовыми народными традициями или с выполнением религиозных предписаний. В основе обряда всегда лежит обрядовое действие. Рациональные практические действия неотделимы от действий эстетических, одухотворяющих и преобразующих действия практические в своеобразные художественные образы.

Народные бытовые обряды весьма разнообразны. Какой и когда

следует соблюдать обряд как в сельском, так и в городском быту, определяют традиционные предписания. Они же диктуют способы и сочетания обрядовых действий, создавая их устойчивость и разнообразие (крестины не похожи на свадьбу, рождественские обряды - на купальские или масленичные и т.п.). Обряды можно разделить на календарные, связанные с земледельческим бытом: семейные, направленные на сферу индивидуальной и семейной жизни человека; оказиальные. приуроченные к тем или иным значительным событиям; религиозные, связанные с отправлением знаменательных церковных событий и праздников.

Обрядовое действие также есть комплекс символических, магических, демонстративных и игровых элементов. При магических обрядовых действиях, стимулирующих и обережных, желаемый результат условного обозначают определенным действием или словом. Так, например, в качестве вербальной (словесной) магии используется слово (заговоры). Кроме обрядов стимулирующих и обережных, существуют так называемые магические обряды, то есть гадания.

Демонстративно-символические действия связаны с народными традициями. Так, например, молодых сажают вместе, пьют они из одного стакана и т. п. В наше время магическая функция обрядовых, действий ослабела, и за ее счет развилась функция демонстративно-символическая и игровая. Кроме того, обрядовые действия могут носить индивидуальный (гадания девушек), коллективный (заплетение березок в семик), либо массовый характер (парад спортсменов на олимпийском стадион).

«Если обряд - это последовательность вполне определенных бытовых обрядовых действий, то ритуал - совокупность обрядов, сопровождающих какой-либо социальный, политический, воинский, религиозный акт и составляющих его внешнее оформление, то есть, ритуал - это форма того или иного акта, а совокупность и определенная последовательность обрядовых действий - его содержание. Церемониал, как и ритуал, есть также определенный порядок совершения обрядовых действий. Но церемонная может не соотноситься с

традицией и иметь разовый характер.

При написании сценария, посвященного народному празднику, включающему в себя те или иные обряды и обрядовые действия, следует иметь в виду определенную и порой значительную трансформацию праздника по времени и в сознании людей. Для режиссера сценарий является не просто руководством определенной последовательности праздничных и обрядовых действий, но драматургически разработанным планом, в котором, безусловно, обрядовое действие с реальными участниками становится его художественным. В качестве примера обратимся к древнему славянскому празднику Семик, или Зеленые святки, который знаменует собой конец весны и начало лета. Основой обрядности этого праздника служит почитание духов растительности как символа обновления и расцветания природы. Название Семик закрепилось уже после принятия христианства на Руси, поскольку праздник приходится на четверг седьмой недели после Пасхи. Впоследствии Семик слился с праздником Троицы. Троица относится к главным двенадесатым (двенадцати) православным праздникам. По христианским представлениям Троица - три лица или ипостаси бога: бог-отец, бог-сын и бог-святая дух. Содержание праздника Троицы составляет миф из новозаветной книги «Деяния апостолов» о сошествии «святого духа» на апостолов в пятидесятый день после воскресения Христа, вследствие чего они заговорили на разных языках, что и толкуется как указание Христа нести весть о христианстве всем языкам и народам. Семик включает в себя такие обрядовые действия как кумление, крещение русалок, поминовение усопших в Троицкую субботу и др., которые сохранились, давно утратив свой магический смысл.

Излишне говорить о том, что в настоящее время воспроизведение сценарной основы праздника в том виде, в каком он имел место сто и более лет назад, невозможно, поскольку сценарий в то время и не требовался. Все обрядовые действия происходили в соответствии с обычаем, сложившимся достаточно давно. Сегодня требуется написание сценария уже не праздника в его первозданном виде, но театрализованного представления, темой которого этот

праздник является, ибо «невозможно войти в одну и ту же реку дважды». Причем драматургия подобного театрализованного действия должна сочетать в себе как Семик, так и Троицу. Эта двойственность должна быть принята во внимание уже при идейно-тематическом замысле будущего сценария. Сценарий народного массового праздника сам по себе уже является понятием комплексным, синтезирующим воедино работу драматурга, режиссера, художника, композитора, организатора. Тема — это круг жизненных явлений, отобранных сценаристом и режиссером. Идея — это основной вывод, основная мысль, авторская оценка изображаемых событий. Тема обычно задана в самом начале праздника, а к идее как к общему главному выводу сценарист и режиссер должны подвести собравшихся зрителей. Тема и идея неразрывно связаны друг с другом и вместе составляют идейно-тематическую основу сценария. В драматургии массового зрелища вступают в силу свои особенности. Экспозиция, конфликт, кульминация приобретают в драматургии народного действия специфические черты, обусловленные монтажной структурой, где конфликтность существует не в результате возникающего контрдействия и противоборствующих сил, а в монтажном соединении, в сборке разнородных эпизодов, номеров и «аттракционов». Само соединение различных явлений в единую монтажную структуру конфликтно по своей сути, обладает определенной возможностью возникновения противоборствующих сил. В результате этой борьбы сплавляется единая монтажная структура, дающая в конечном итоге новое качество - драматургию, основой которой является не традиционное действие и контрдействие, приводящее к конфликту, а некая диалогичность времен. Нельзя особенно в народном празднике, имеющем в своей основе конкретную праздничную ситуацию, вызывающую личностные ассоциации у каждого, рассказывать о традициях, вообще об обряде и т.д. Действие народного праздника, представления лишено прямой последовательности и содержит в себе отступления, остановки, задержки, возвращения событий, переключение словесного материала на пластический, от пластического к музыке, от музыки - к слову и т.д. И поэтому сюжет излагается в

свободной драматургической структуре, где остановки действия приобретают большое значение. Своеобразие сюжетного хода в сценарии народного праздника состоит в том, что он обязательно должен быть образным, зрительным, отвечающем одновременно замыслу сценариста и режиссёра. Поиски такого хода, являются специфичными для сценариста и режиссёра театрализованного действия. Заданный драматургический ход,двигающий развитие сюжета, является основным связывающим моментом при монтаже эпизодов сценария, он как бы показывает всё действие. При этом патетика может чередоваться с комическими моментами, трагическое со светлым, радостным. Это находит выражение в специальном подборе художественного материала. В сценарии друг за другом могут идти песни, танец, отрывок из былины, фрагмент обрядового действия, они чередуются с массовыми действиями участников. В сценарии нужна экспозиция, т. е. ввод в действие короткого рассказа о событиях, предшествующих возникновению конфликта, вызывающих его. Экспозиция в сценарии обычно перерастает в завязку. Экспозиция и завязка должны быть предельно чёткими и лаконичными. Они несут большую психологическую нагрузку. Следующая часть композиций - основное действие, т. е. изображение процесса борьбы и её переплетений, цепи событий столкновений, в которых решается конфликт. Эта часть сценария должна подчиняться следующим основным требованиям:

- 1) Строгая логичность построения темы.
- 2) Нарастание действия.
- 3) Законченность каждого отдельного эпизода.
- 4) Конкретность построения.

Действие обязательно должно быть подведено к кульминации, т. е. к наивысшей точке в развитии действия. После кульминационного момента должна следовать развязка, финал действия. Сочетание информационно-пропагандистской и эмоционально-образной линий театрализации при поиске персонажей фольклорного действия бесспорно должно опираться на отношение человека традиционной культуры к окружающей его природе. Исстари оно

строилось на основе своеобразного «договора», реального потому, что человек видел в природе партнера, с которым возможен диалог. В роли партнера могли предстать различные природные силы и явления, очеловеченные фольклорно-символической образностью. При этом как бы объединялись в мифологии, этнографии мир человека и природы, поддерживалось равновесие. Исследователь русского народного традиционного календаря А.К. Байбурин подчеркивал, что «языческие обряды основывались на договорных, двусторонних, обменных связях человека и природных сил, а религиозные обряды - на одностороннем, покровительственном к человеку отношении» [1], в силу чего «договорная модель» возникает на определенном этапе развития у всех народов». Отталкиваясь от магической сути такой «договорной модели», отметим, что именно она позволяет активно включить в театрализованное действие, основанное на народных традициях и фольклоре, костюмирование участников. Суть его в единении природы, дающей человеку живительную силу, и человека, отдающего природе часть получаемых от нее благ (урожай, плоды охоты, рыболовства и т. д.) в форме обрядового действия, в частности различного рода реальных либо театрализованных жертвоприношений.

Естественным представляется действие, в котором Весна-Красна, являющаяся фольклорно-символическим персонажем сельского праздника, дает шуточные напутствия его участникам, обещая помочь с погодой. В этом примере мы видим, что художественный персонаж ведет линию фольклорно-игровую, подчеркивают ассоциативную образность всего действия.

Таким образом, драматургия и режиссура празднично обрядового театрализованного действия процесс сложный и трудоемкий. При разработке литературного сценария народного праздника нужно учитывать традиции и обряды преобладающие только для этого праздника, учитывать характерные черты региона, в котором будет проходить данное действие и др.

Лекция 4. Режиссура площадных представлений

Площадные зрелища представлены эстрадными концертами, эстрадными спектаклями и шествиями. В этой лекции рассмотрим режиссуру шествий.

Шествие — одна из форм публичных мероприятий, массовое торжественное прохождение людей в связи с каким-либо знаменательным событием или согласно обычаю, обряду, или протестное прохождение с каким-либо требованием; процессия. Есть разные виды шествий – парад, карнавал, митинг и т.д. Режиссеру нужно определить идею шествия и его задачу. Например, парад на 9 мая. Задача этого парада воспитать патриотизм в зрителях и показать мощь страны. Идеей такого парада может быть показать как изменилась и приросла мощь страны, не просто вывести пушки и танки 2020 года, а показать всю историю развития военной техники в РФ.

Теперь о театральных шествиях. Театральные шествия - это когда идет большое количество персонажей, которые как-то связаны с праздником. Пример, шествие дедов морозов. Режиссеру на таком шествии нужно определить: когда будет выходить шествие, почему дедов морозов несколько, темп-ритм шествия, музыкальное сопровождение, кто во главе шествия и почему. В шествии могут использоваться символы, для увеличения эмоциональной оценки зрителя, восприятия праздника, а возможно для закрепления сюжета театрального действия (например, главный мальчик пожелал себе самую большую елку в мире, и деды морозы идут в виде елки).

Форма шествий известна человечеству с древних времен. Человеческая повседневность вмещает в себя различного рода процессии: свадебные, похоронные, церемониальные, карнавальные, политические, праздничные и т.д. Сохраняя свою основную черту, т.е. структуру динамической мизансцены – поступательное движение участников в заданном направлении и траектории, - процессии способны воплощать самые разные смыслы и выполнять различные социокультурные функции. Процессия как вид зрелищной культуры обнаруживает бесконечную содержательную гибкость и вариативность.

В Советском союзе шествия и демонстрации были распространенной

формой процессий: первомайские демонстрации, спортивные, профессиональные и театрализованные шествия и т.д. В современной России данная форма зрелищной культуры воспринимается в основном, как политическое действие и используется режиссерами массовых мероприятий редко.

На протяжении нескольких последних лет в России пытаются возродить первомайские демонстрации, но зачастую участниками таких демонстраций становятся работники государственных бюджетных учреждений, которым «вменили в обязанность» быть на такой демонстрации. Соответственно, уровень вовлеченности участников демонстрации низкий. Но если рассматривать современную первомайскую демонстрацию с точки зрения зрелищной культуры, то можно сделать ее актуальной и интересной, обозначив тему и идею – а это уже задача режиссеров массовых праздников. Об этом пишет в своей книге «Режиссура эстрады и массовых представлений» Шароев И.Г.: «...все массовые шествия, проезды и проходы по улицам города – зачастую только подготовительный этап праздника. И к ней надо готовить зрителя, увлекая его общим ритмом и красочным рисунком шествия по городу, занимательностью и неожиданностью режиссерского решения».

Еще одна современная форма процессии – монстрации (впервые прошла в Новосибирске в 2004 году). По определению автора, Артема Лоскутова: «Монстрация — близкое к хэппенингу игровое действие без готового сценария, массовая художественная акция в форме демонстрации с лозунгами, которые придумывают участники проекта». Монстрация как форма паблик-арта располагается в пространстве между художественной деятельностью, социальной активностью и политическим жестом. Главная цель монстрантов — выразить себя, выступая с абсурдистскими и одновременно концептуальными или парадоксальными плакатами. Ежегодно растет количество городов, поддерживавших монстрацию и соответственно, растет численность участников.

Чтобы понять значение шествий в праздничной жизни человека, обратимся к истории. В течение всего своего существования, человечество, познавая мир,

создавало различные формы художественного осмысления мира. Полученные знания выражались в символах и образах, которые со временем трансформировались под воздействием социальных, культурных, временных изменений. Символы и образы постепенно стали неотъемлемой частью обрядов, ритуалов, а впоследствии и зрелищ, праздников, представлений.

Древние люди совершали жертвоприношения, их действия складывались в последовательные ритуалы и в этих действиях уже можно выделить элементы шествий, процессий. Например, прежде чем совершить жертвоприношение, нужно было принести жертву к месту ритуала, и это зачастую была важная часть самого ритуала. С течением времени появлялись атрибуты, элементы одежды, раскрашивание лиц – а это уже можно отнести к прообразу карнавала.

Все вышесказанное позволяет сделать вывод, что шествия появились интуитивно, когда нужно было уделить особое внимание к какому-либо объекту или действию, привлечь к участию большое количество людей и вызвать чувство сопричастности к происходящему.

Одним из элементов шествий является некая ритуальность, определенная последовательность действий, финалом которой является обряд. То есть, нет шествия ради шествия, любое шествие имеет конечную цель в виде того или иного обряда или ритуала.

В средневековых религиозных шествиях уже можно выделить такие элементы как: строгий регламент, маршрут, длительная подготовка, определенный сценарий, просветительская направленность. В то же время в карнавальных шествиях: свобода самовыражения, яркие костюмы и маски, своеобразное «протестное шествие».

Подводя итог изучения исторического развития форм шествий и демонстраций, можно выделить ряд особенностей:

1. Эмоциональное воздействие.
2. Способ организации.
3. Масштабность (территориальная и массовая).
4. Наличие финальной цели.

В 20 веке в Советском Союзе шествия и демонстрации получили наиболее яркое развитие и широкое их использование в режиссуре праздников под открытым небом. Вся основная литература, посвященная изучению данных форм праздничной культуры, была издана в период с 1920-х по 1990-е года.

Как утверждает Д. М. Генкин: «Массовое шествие, театрализованный митинг, массовое представление и театрализованный концерт являются ведущими формами современного советского массового праздника. Все эти формы массового праздника находятся в постоянном взаимодействии, взаимопроникновении и, ассимилируясь, приводят к возникновению новых форм». Однако, Генкин отмечает подчиненность шествий более общей структуре «в силу комплексного характера массового праздника». Тем не менее, в структуре некоторых праздников, таких как Первое мая, годовщина Октябрьской революции, стоит отметить главенствующее положение шествий в общем сценарии праздника. В книгах Д. М. Генкина, В. С. Аксенова, А.Д. Жаркова, А.В. Бенифанда, А.А. Коновича, И.Г. Шароева подробно описаны примеры массовых шествий, демонстраций, парадов, карнавалов Советского союза, особое внимание авторы уделяют праздникам 1920-х – 1930-х годов. Анализ Советских праздников позволяет сделать вывод, что шествия и демонстрации не являлись самостоятельной формой массового действия, но были либо основой праздника, либо важной ее частью. В любом случае, шествиям, демонстрациям, процессиям отдавали главенствующую роль в сценариях праздников, в особенности, тех праздников, которые входили в «Красный календарь».

Шествия, парады, демонстрации стали неотъемлемой частью практически любого праздника, в них появляются элементы театрализации, большое внимание уделяется художественному оформлению не только движущихся колонн, но и оформлению маршрутов, по которым движутся колонны демонстрантов.

В начале 90-х годов XX века после распада СССР форма шествий и демонстраций была не востребована режиссерами массовых праздников. Даже парад Победы не проводился с 1991 по 1994 годы.

Если рассматривать любое шествие, процессию как способ всеобщего высказывания, с помощью которого можно обратить внимание властей, общества к существующим проблемам или продемонстрировать достижения, то такая форма праздничной культуры будет привлекательна для участников и информативна для организаторов. Примером такого «свободного» шествия можно назвать современную монстрацию. Монстрация показывает готовность и желание жителей города собираться вместе, идти в шествии. А это, в свою очередь, доказывает, что шествие в любом его виде (будь то парад, карнавал, демонстрация и пр.) привлекательная форма праздничной культуры, как для самих участников, так и для многочисленных зрителей. Задача режиссеров и организаторов – придумать хорошую и интересную идейную основу, которая станет мощным стимулом для участия в том или ином шествии (к примеру, шествие «Бессмертный полк»).

Изучив историю шествий и демонстраций, сравнив их с современными шествиями, можно сделать следующие выводы:

- в современной праздничной культуре демонстрации воспринимаются обществом как политическое (зачастую протестное) шествие;
- без идейного смысла, понятного каждому участнику, шествие (или демонстрация) теряет свой смысл и становится неинтересной участникам и зрителям (соответственно, мы имеем низкий уровень вовлеченности);
- шествие – более общее понятие, чем демонстрация, парад, карнавал. Соответственно, тематика шествий практически безгранична;
- зачастую шествие является основным связующим компонентом праздника, придающим единое композиционное звучание, символический смысл;
- шествие, демонстрация, парад, карнавал (и другие процессии) создают эффект сопричастности, чувство коллективности, что положительно сказывается на выполнении функции единения народа;
- несмотря на коллективность, шествия позволяют раскрыть индивидуальные таланты за счет возможности участников импровизировать, поддерживать друг друга, создавать положительную конкуренцию;

- добровольное и инициативное участие в таких формах шествий как монстрация, доказывает привлекательность форм шествий и демонстраций в праздничной культуре, как для самих участников, так и для многочисленных зрителей.

Лекция 5. Режиссура агитационно-художественных зрелищ

ЗАМЫСЕЛ

Итак, режиссер должен приступить к созданию агит- бригадного представления. Определив тему, собрав или получив факты, режиссер начинает переводить их на язык сцены. То есть отбирает, придумывает номера для будущего представления. Он либо берет опубликованный в печати готовый сценарий и приспособливает его к своим нуждам (заменяет в нем фамилии, цифры и т. д., поскольку без местных фактов, местного материала выступление агитбригады теряет смысл); либо сам или совместно с участниками агитбригады ищет и подбирает опубликованные отдельные произведения: стихи, песни, монологи, сценки и т. д., которые легко можно приспособить к местным фактам, событиям, явлениям. Затем соединяет их каким-либо конферансом и интермедиями, которые будут разыгрывать ведущие. Либо на основе идеи и темы ищет сюжетный ход, который сможет соединить воедино все номера представления и определит логику перехода от номера к номеру; ищет форму будущего представления, а затем сам или вместе с автором или авторской группой, в которую чаще всего входят участники агитбригады, начинает создавать сценарий. Таковы пути создания сценариев для агитбригад.

Нечего говорить, что самый интересный и плодотворный из них — третий. В самом деле, такое создание сценария, когда собранные факты переводятся на язык сцены, язык эстрады, неразрывно связано с процессом режиссерского обдумывания будущего выступления, с режиссерским замыслом. То есть, у агитбригадного (эстрадного) режиссера одновременно с поиском сюжетного хода возникает и режиссерский замысел всего представления.

Режиссерский замысел часто является решающим в подсказе путей драматургического построения будущего представления. Дело здесь не в том, что режиссер присваивает себе чужие функции — автора, а в том, что именно режиссерское видение является основой драматургического замысла, в отличие от театра, где первична драматургия. Такова специфика эстрадного (агитбригадного) творчества. На эстраде чаще всего именно режиссер или актер задумывают, «изобретают» номер, а уж затем в работу вступает драматург, литератор.

Творческий процесс — дело сугубо индивидуальное, поэтому рецептов, годных для любого режиссера и на все случаи жизни, быть не может. У одного режиссера замысел представления рождается во время отбора фактического материала. У другого — в результате поиска сюжетного «хода», который мог бы интересно связать отдельные номера программы, а главное, мог бы наиболее ярко и точно выразить идею и тему будущего представления.

Практика показывает, что поиск сюжетного «хода» является наиболее эффективным приемом, помогающим рождению верного режиссерского замысла, поскольку в этом случае замысел отталкивается от действия и неразрывно связан с действенной линией будущего представления. Например, режиссер придумал объединить номера поездкой агитбригады на машине по району. Обдумывая этот «ход», у него одновременно возникло решение использовать машину не только как средство передвижения, но и как своеобразное «действующее лицо» представления, которое будет активно вмешиваться в действие, реагировать па те или другие факты, события. Одни факты (положительные) будут ускорять движение машины, другие (отрицательные) — задерживать, останавливать, ломать. Так в номере о плохих дорогах машина может буксовать, «рассыпаться» на ухабах и т. д. То есть одновременно с рождением замысла будущего представления у режиссера возникнет видение целого ряда сценических действий, которые помогут ему зримо выразить отношение агитбригады к разыгрываемому па сцене событию, выразить наглядно, без назидания и в забавной острой форме.

В другом случае режиссер нафантазировал, придумал в качестве образного хода «бег времени». В этом случае положительные явления будут ускорять бег времени, а отрицательные — замедлять. Такой замысел может подсказать ад решение образов ведущих в виде трех персонажей: «часовой», «минутной» и «секундной» «стрелок», подсказать оформление и его главный элемент — циферблат часов. В третьем — у режиссера возникло решение построить все выступление, как выпуск сценического варианта боевого листка. Такой замысел может подсказать характер действия: сбор материала для «публикаций» и форму подачи номеров: «передовая», «фельетон», «подвал», «происшествия», «последние известия» и т. д. и наметить действующих лиц представления: редактора, корреспондентов, фотографа, художника, корректора и т. д.

В результате поиска решения будущего представления у режиссера может родиться замысел: привести в сегодняшний день сказочного героя. В его видении возникнет целый ряд сцен, приключений, происходящих от столкновения сказочного персонажа с сегодняшней действительностью; может прийти и другое решение: 1'вы—строить представление в виде ярмарки и т. д.

Конечно, в поисках сюжетных ходов, в поисках режиссерского замысла, в поисках того, в какой сценической форме (спектакле, обозрении, «Голубом огоньке», КВН и т. д.) решать будущее выступление агитбригады, в каком жанре (разговорном, песенном или танцевальном) решать тот или другой факт, нужно руководствоваться прежде всего тем, какая из этих форм наиболее полно раскроет идею представления. При этом безжалостно отбирая из подсказанного фантазией самое яркое, броское и доходчивое. Одновременно режиссер (как и в работе над номером) должен соотносить свой замысел с исполнительскими, техническими и постановочными возможностями своего коллектива, возможностями и условиями сценической площадки.

Образно-художественное решение.

Потом, после того как известны номера, намечены способы их смены, выяснены постановочные возможности и т. д., режиссер, выверяя, как

соотносятся все компоненты будущего концерта с его замыслом, окончательно определяет образное решение представления. Следует заметить, что режиссерский замысел неразрывно связан с характером темперамента и творческими симпатиями самого режиссера.

Но как ни велика роль режиссерского замысла представления в первоначальном периоде, еще большее значение он приобретает в процессе сценического воплощения программы. Режиссерский замысел подсказывает и распределение смысловой нагрузки, и ритмическое построение, и характер оформления, и прежде всего композицию (порядок номеров) будущего представления.

Композиция

Композиция программы — это не просто порядок номеров, а такое их чередование, которое дает возможность теме представления развиваться последовательно, и которое обеспечивает нарастание эмоционального воздействия представления на зрителя. Собственно, композиция — один из самых важных компонентов режиссерского решения агитбригадного представления (концерта). Конечно, тот единственно правильный порядок программы, который принесет успех представлению, определяется не сразу. Режиссер, исходя из своего замысла, еще до первой репетиции перебирает десятки вариантов порядка номеров. Работа эта нелегкая, как может показаться на первый взгляд, она требует одновременного учета самых различных данных: и характера номера, его жанра, и количества участников, и временную протяженность, и возможность перестановок оформления, выноса и уноса музыкальных инструментов и т. д.

Облегчить эту работу режиссеру поможет весьма простой, но в то же время необычайно эффективный прием. Окончательно отобрав номера будущего представления, следует каждый номер (его название) выписать на отдельную небольшую карточку, в которую помимо названия записываются все нужные данные (количество участников, метраж, какой аккомпанемент и т. д.). Затем, разложив карточки на столе, режиссер начинает «формировать» будущее

представление (концерт), то есть начинает раскладывать своеобразный «пасьянс», ведя поиск наилучшего варианта. Такой способ не только технически облегчает работу: переложить карточку с одного места на другое значительно легче, чем каждый раз заново переписывать порядок программы, но и дает возможность все время соотносить поиск порядка номеров с замыслом представления, ибо при каждой новой комбинации в сознании режиссера возникает новое его видение. Начинать раскладывать «пасьянс» лучше всего с предварительного распределения номеров по отделениям (если выступление идет в двух отделениях) и с определения начальных и заключительных номеров всего представления и каждого отделения.

МИЗАНСЦЕНА

Мизансцена — одно из важнейших средств режиссера для образного выявления содержания номера, представления. Выражая конкретный смысл каждого данного момента сценического действия, мизансцены в их непрерывной смене раскрывают логику поведения действующих лиц, отношения между ними. «Искусство мизансцены заключено в особой способности режиссера мыслить пластическими образами, когда он как бы видит все действия пьесы выраженными пластически, через актеров». Эти слова, взятые из книги одного из крупнейших советских режиссеров А. Д. Попова — «Художественная целостность спектакля», целиком относятся и к агитбригадному (эстрадному) режиссеру. Более того, именно умение мыслить пластическими образами позволяет агитбригадному (эстрадному) режиссеру решать номер, представление в минимуме сценического оформления, при отсутствии декораций.

Поскольку в характере построения мизансцен находит свое выражение стиль и жанр представления (номера), то, естественно, в агитбригадном (эстрадном) представлении мизансцены должны быть легкими, подвижными, графически точными, быстро и непринужденно сменяющимися друг друга.

Но это ни в коем случае не означает, что при каждой новой фразе, слове режиссер должен менять мизансцену (ошибка молодых режиссеров). Кроме мельтешения на сцене, сумбура ничего не получится. Новая мизансцена должна

возникать только тогда, когда для этого есть внутренняя причина, когда она порождена мыслью и действием. Вот тогда мизансцена становится точной и выразительной.

Следует заметить, что нахождению выразительных мизансцен большую пользу приносит изучение режиссером лучших произведений живописи (особенно жанровой). Композиционное построение картины — это уже готовая выразительная мизансцена, вскрывающая внутренний смысл запечатленного художником момента жизни. Не меньшее, а может быть, и большее значение в умении режиссера строить мизансцену имеет наблюдательность. Подсмотренная в жизни мизансцена порой бывает куда выразительнее, чем умозрительно придуманная. Поскольку мизансцена — выразительный язык режиссера, то наблюдательность обогащает его язык, его «словарный состав».

Да, мизансцена должна отвечать стилю и жанру агитбригадного (эстрадного) представления, но в первую очередь она должна выражать мысль режиссера, должна быть психологически оправдана исполнителями и возникать естественно и органично. В той же книге «Художественная целостность спектакля» А. Д. Попов пишет: «Нельзя лепить мизансцены из пассивной актерской массы. Необходимо иметь разбуженного к действию, целесообразно действующего актера». Это означает, что режиссер, несмотря на предварительную для себя разметку мизансцен, передвижений актеров, не должен на репетиции механически «разводить» актеров по заранее намеченным местам, а обязан проверить, уточнить и развить мизансцены вместе с актером; не требовать от актера формального подчинения придуманному дома, а, объяснив причину того или другого передвижения по сцене, той или другой позы, добиваться сознательного поведения, внутреннего оправдания актером мизансцены. И конечно, ни в коем случае, отстаивая «честь мундира», не отвергать интересные мизансцены, им предложенные.

Процесс нахождения мизансцен тесно связан с работой художника, который вместе с режиссером находит определенное пространственное решение представления и создает необходимые условия для сценического действия.

Большое значение для построения мизансцен имеет наличие на сцене так называемых «опорных точек», то есть определенным образом поставленных ширм, кубиков, мебели и т. д., а также «разбитая» поверхность пола: возвышения, площадки, ступени, те же кубики, чемоданы и т. д.

ТЕМПО-РИТМ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Особенно важно наличие верного темпо-ритма в агитбригадном представлении. Сама природа агит-представлений не терпит вялого, размазанного темпо-ритма. Ошибки и просчеты в ритмическом построении выступления агитбригады зачастую сводят на нет все усилия режиссера в создании интересного представления, лишают его четкости, нарастания действия, порождают на сцене скуку и ослабляют интерес к нему зрителя.

Темпо-ритм представления (концерта) прежде всего зависит от его композиции, от того, насколько точно режиссер выстроил программу по нарастанию внутренней динамики номеров. И конечно, от способов их смены, четкости переходов от одного номера к другому, продуманности входов и уходов актеров со сцены.

Репетируя, режиссеру нельзя забывать о правильном чередовании темпо-ритма во всем представлении и в каждом его эпизоде. Выстраивать его надо так, чтобы он (темпо-ритм) все время нарастал. Хорошо продуманное, верно темпово и ритмически построенное выступление (концерт) агитбригады помогает воспринимать его как единое представление, содействует рождению верной сценической атмосферы.

Но верный темпо-ритм представления (концерта) отнюдь не означает постепенное, плавное его развитие. Наоборот, современная эстрадная режиссура, как и театральная, чаще всего прибегает к синкопированному построению ритма представления (концерта), к чередованию номеров, приводящих к резкой, контрастной смене ритмов. Все это делает представление более ярким, динамичным. Иногда режиссеры, чтобы подчеркнуть значимость номера (эпизода), сознательно прибегают к «сбою» ритма перед ним или в нем.

Созданию верного темпо-ритма агитбригадного представления помогает

музыка, особенно вступительная песня, которая сразу придает представлению приподнятый, праздничный тон и энергичный темпо-ритм. Стремительный, энергичный темпо-ритм, пронизывающий все представление, — отличительная черта агитбригадного выступления.

Лекция 6. Режиссура спортивно-художественных зрелищ

Массовые спортивно-художественные представления на стадионе по своим выразительным возможностям близки к плакату. Тема представления и мысль режиссера доводятся здесь до зрителя лаконично, масштабно, с помощью образов, полных символики и обобщения. По своей архитектонике спортивно-художественные представления на стадионе являются монтажными массовыми действиями. Они строятся из отдельных массовых эпизодов с участием больших групп участников, а также групповых и сольных номеров спорта и искусства, логично увязанных между собой в единую композицию представления. В крупных по масштабу и значимости массовых спортивно-художественных представлениях нередко участвуют несколько тысяч человек. Такая огромная массовость, естественно, оказывает определяющее влияние на особенности режиссуры данного жанра, среди которых можно выделить следующие:

а) Главный герой представления – масса. Чтобы уяснить эту особенность массовых спортивно-художественных представлений, давайте понаблюдаем за действиями сотен участников, выступающих на поле стадиона. Вот они встали на свои места. Появился очень четкий рисунок в виде прямоугольника с идеальным равнением участников по фронту, в глубину и по диагонали. Звучит мелодия, и участники начинают выполнять упражнение. В начале все наше внимание сосредоточено на участниках. Мы рассматриваем их по отдельности, замечая конкретные детали в осанке или костюме некоторых из них. Вот они все вместе подняли руки в стороны, затем вверх, все одновременно присели, сделали выпад и т. д. Упражнения выполняются настолько четко и согласованно, что

вскоре мы уже не замечаем отдельных участников. Перед нами оживла вся их масса как единое целое. Сначала мы видим прямоугольник, который то поднимается вверх, то опускается вниз, то сужается к центру, то расширяется, и нам напоминает то поле цветов, то колоснящую пшеницу, то бушующее море. Но вот прямоугольник рассыпался, и перед нами оживает новый рисунок. Мы уже с интересом ждем, какое еще превращение произойдет на поле, что будет дальше. Теперь постараемся вспомнить, какие конкретно упражнения выполняли участники. Оказывается, сделать это очень трудно. Но зато ясно можно представить все, что было связано с движениями всей массы участников. Этот пример очень точно иллюстрирует особенности выполнения упражнений большой массой людей. Следовательно, для постановщика при разработке массового спортивно-художественного представления особое значение приобретают такие действия участников, которые ведут к изменению положения и движения всей массы выступающих. И чем контрастнее и неожиданнее для зрителей эти изменения, тем больший эффект и интерес они вызывают. Таким образом, существование главного действующего лица, т.е. всей массы участников, создающих коллективную образность, является важнейшей отличительной особенностью массовых спортивно-художественных представлений. Эта особенность, с одной стороны, значительно расширяет постановочные возможности режиссера, а с другой, – требует от него творческого поиска в использовании выразительных средств с тем, чтобы через действия отдельных участников контрастно и динамично показать главное действующее лицо представления – массу. Чтобы масса участников воспринималась как единое целое, как новое действующее лицо, они должны добиться идеальной согласованности в движениях при сохранении равнения и рисунка построения. В связи с этим возникает вопрос о трудности упражнений, включаемых в массовый номер. Известно, что чем труднее упражнение, тем сложнее большой массе участников выполнить его синхронно, сохраняя при этом рисунок построения. Конечно, было бы очень эффектно, если бы все участники одновременно выполнили, например, сальто назад или другое

сложное упражнение. Однако включение таких сложных элементов требует одинаково высокой подготовленности всех участников, а также длительной и кропотливой работы над согласованностью движений, что часто не окупается тем зрелищным эффектом, который можно получить от такого номера.

б) Главная сценическая площадка – стадион. Массовость жанра спортивно-художественных представлений определила и адекватную для них сценическую площадку. Наиболее удобной оказалась арена стадиона, где действие может развиваться не только на футбольном поле размером 110 x 70 м., но и на секторах, беговой дорожке, верхней галерее и в проходах трибун. Благодаря трибунам зрители имеют возможность наблюдать за разворачиванием действия сверху и видеть не только отдельные фрагменты композиции, но и всю композицию в целом. Однако спортивной режиссуре до сих пор не удалось полностью использовать это преимущество стадиона, а именно, создать такую композицию представления, которая с любого места на трибуне просматривалась бы равноценно. Отдельные попытки режиссеров выстроить представление равноценно для всех зрителей пока удались лишь частично. Типичной же является ориентация представления на западную трибуну стадиона.

в) Режиссер – сценарист. Жанр массовых спортивно-художественных представлений не имеет профессиональных сценаристов. Их специально никто не готовит. Поэтому эту сложную творческую задачу обычно приходится решать самому режиссеру-постановщику. Сценаристы, работающие в других видах и жанрах драматургии, очень далеки от массовых представлений и праздников на стадионе и реально помочь, а тем более работать самостоятельно в этом жанре, как правило, не могут. Как мы уже убедились, здесь необходимо четко представлять себе возможности главного героя – массы участников – знать и в совершенстве владеть выразительными средствами жанра. Нужно также обладать масштабным, «стадионным» мышлением. Ведь так многое из того, что с успехом идет на сцене, не годится для стадиона.

г) Одноразовость представления. Если в театре после премьеры режиссер еще не раз может вернуться к работе над спектаклем, то многотысячное массовое

представление на стадионе живет лишь однажды, и при этом должно оставить глубокое и яркое впечатление. Это обстоятельство не только повышает ответственность режиссера за конечный результат своей деятельности, но и накладывает отпечаток на всю технологию производства массового спортивно-художественного представления в целом. Другими словами, режиссер здесь не имеет права на ошибку. Важно также отметить, что режиссеру-постановщику массовых спортивно-художественных представлений приходится иметь дело не с актерами-профессионалами, а с многотысячным коллективом, объединяющим обыкновенных людей разных профессий, возраста, пола, подготовленности и пр. Поэтому в данном жанре так важен предрепетиционный период творческой и организационной деятельности режиссера-постановщика. Начинать репетиционную работу с многотысячной массой участников он имеет право только тогда, когда он четко знает, что, как и с кем он будет делать.

д) Особые условия монтажа. В современном массовом спортивно-художественном представлении огромное значение приобретает монтаж, т.е. драматургическое и композиционное соединение отдельных номеров и эпизодов в стройное, целостное и законченное действо. В практике постановки массовых спортивно-художественных представлений сложились два вида технического монтажа: открытый и закрытый. Открытый монтаж характеризуется тем, что переход от одной части представления к другой, от эпизода к эпизоду выполняется открыто, на глазах у зрителей. Закрытый монтаж включает элемент отвлечения внимания зрителей от выполнения участниками переходного перестроения. Открытый монтаж характерен для стадиона с круговым расположением зрителей. Монтажное перестроение должно быть красивым, оригинальным и смотреться как относительно самостоятельное действие. Для этого оно обычно подразделяется на несколько этапов, каждый из которых включает действия отдельных групп участников и выполняется под музыку в течение специально отведенного времени. Такой переход от одной части представления к другой проходит очень четко и зрелищно. Поэтому открытый монтаж находит все более широкое применение в массовых спортивно-

художественных представлениях на стадионе. При закрытом монтаже переходное перестроение не требует такой тщательной разработки. Иногда прямо на репетиции указываются лишь направления, характер перемещений и места участников в новом построении. Такой монтаж применяется, к примеру, тогда, когда на поле нужно вынести и установить гимнастические снаряды или другие конструкции. Однако, он хорош лишь при одностороннем ракурсе обозрения. При круговом расположении зрителей он имеет ряд недостатков. Во-первых, не всяким отвлекающим действием можно полностью решить поставленную задачу, а во-вторых, и это главное, отвлекающим оно часто бывает лишь для зрителей, наблюдающих за ходом представления с фронта. Все же остальные видят как раз то, что по замыслу режиссера должно быть от них скрыто.

е) Выразительные средства. Одной из главных особенностей любого жанра зрелищного искусства являются его специфические выразительные средства, которые определяют жанр и без которых он просто не может существовать. Однако, это не мешает режиссерам использовать и другие выразительные средства. Например, невозможно представить себе массовое спортивно-художественное представление без музыки. Но музыка не является специфическим выразительным средством данного жанра, а лишь помогает усилить впечатление, расставить смысловые акценты в представлении. Появление специфических выразительных средств в жанре массовых спортивно-художественных представлений обусловлено, в первую очередь, главным героем представления – массой, сценической площадкой, а также уровнем развития спорта и спортивной режиссуры. К специфическим выразительным средствам массовых спортивно-художественных представлений на стадионе относят:

- Массовые упражнения;
- Построения и перестроения;
- Сольные и групповые, или, так называемые, вставные номера;
- Художественный фон (живой экран).

Лекция 7. Режиссура сюжетно-образных спектаклей

Сюжетно-образные спектакли – это массовые сюжетные театрализованные представления под открытым небом. Основной принцип их режиссуры – укрупнение образов.

Искусство массового зрелища — это искусство высоких идей, целенаправленности, требующее яркой образности, оригинального, смелого творческого замысла. В искусстве массовых зрелищ оригинальность, неповторимость замысла – первый залог успеха и заинтересованности зрителя. Внешняя зрелищность является в нем именно тем ключом, который открывает путь к сердцу каждого, превращает зрителей в соучастников представления. Искусство массового зрелища — это искусство необычно массовое, обладающее огромным зарядом действенности, предполагающее активный контакт со зрителями, ищущее эффективные пути проникновения в их сознание. В этом состоит эстетическая сущность данного вида художественного воздействия. Искусство массового праздника, представления, зрелища требует особой точности того материала, который подается массам, высокого художественного вкуса сценаристов и режиссеров, исключения соблазна «работать на публику».

«Массовое зрелище должно быть действительно-динамичным, зрелищным, эмоциональным и образным. Ему категорически противопоказаны статично декламационные, так называемые «разговорные» эпизоды и сцены, – говорит один из известных режиссеров массовых постановок А. Д. Силин. Символические и аллегорические построения, пластические метаморфозы и образно-ассоциативные мизансцены заменяют здесь диалоги и монологи».

Поскольку массовые театрализованные зрелища могут иметь самый разный масштаб, могут проходить на самых разных нетрадиционных площадках с привлечением самых различных и часто уникальных постановочных возможностей, то принципиальная установка на зрительное выражение сути действия конкретизируется на практике в весьма своеобразных формах.

Массовые представления - всегда зрелища на больших пространствах: гигантские сценические площадки, огромные зрительные «залы». Отсюда, как следствие, массовость зрителей и исполнителей. Отсюда же и специфика выразительных средств. В массовом зрелище зритель почти не видит лица актера, не видит его глаз, где не прочитываются ни нюансы мимики, ни подробности пластического рисунка роли. Кроме значительных размеров игровой площадки и удаленности зрителей от исполнителей, здесь существует еще и множество отвлекающих факторов, которые связаны с реальностью окружающей зрителя среды. Не будем забывать, что массовые представления создаются под открытым небом. На больших пространствах под открытым небом: на стадионах, улицах и площадях, на воде и в воздухе - уже невозможно сконцентрировать зрительское внимание традиционными средствами. Отсюда и иные приемы, иные способы организации зрительского восприятия, иные выразительные средства. В массовых представлениях зритель обычно не слышит «живого» голоса актера: звучит фонограмма. Да и в ней, зачастую, текст попросту отсутствует. И это закономерно. Словесные выразительные средства и должны быть сведены к минимуму. Ведь массовое представление -- это в первую очередь зрелище. Зрелище в том смысле, что именно зрительный ряд, именно визуальные средства здесь главенствуют. Причем речь идет не просто о зрелище, а о зрелище непременно масштабном. На площади одинокая фигура актера может быть объектом внимания лишь считанные мгновения. Протяженная же во времени мизансцена непременно требует взаимодействия солиста и массы, взаимодействия, пластически выстроенного на контрастных движениях толпы и героя. Массовые представления - всегда театр массы. На площадях царят масштабные динамические композиции из сотен, а то и тысяч исполнителей, больших кукол и масок, полотнищ материи, стягов и различных планшетов, транспортных и других технических средств, пиротехнических эффектов. Таков язык этого искусства, обусловленный характером гигантских сценических площадок театра массовых представлений. В искусстве массовых представлений создаются преимущественно не индивидуальные образы персонажей, а образ

коллективного героя - массы или символические образы-аллегии. И это одно из существенных эстетических свойств театра массовых представлений. Синхронные действия массы, состоящей из сотен, а иногда и тысяч исполнителей уже сами по себе - мощный фактор эмоционального воздействия. А будучи художественно организованными «изобразительной режиссурой» массового представления, они становятся особым эстетическим феноменом, составляющим образную сущность массового театра. Постановка массового зрелища требует подробной, всесторонней подготовки, совместных усилий всех членов постановочной группы. Зрелище называют массовым, так в нем принимает участие большое количество участников. Особой сложностью образного решения отличаются театрализованные зрелища, охватывающие весь город. Сами улицы становятся смысловыми декорациями, иногда их даже временно переименовывают. Образная драматургия праздников общегородского размаха решается с помощью колонн людей и декорированной техники. Каждая колонна — это как бы «персонаж» грандиозного общегородского театра, имеющий свою тему, свой характер. Перед стоящими на тротуаре зрителями колонны разворачиваются, как панорамные ленты. По таким принципам строятся карнавальные шествия общегородского значения. Например, в Харькове, на одном из крупнейших в городе празднике «День защиты детей» перед зрителями проходила колонна, каждая часть которой была со своей тематической и образной направленностью. Помимо общего генерального масштаба таких праздников существует образная драматургия отдельных сцен на каждой из декорированных автомашин, в каждой группе пешего шествия, поскольку они проходят непосредственно среди зрителей. Режиссер и сценарист массового действия, сочиняя образную ткань будущего зрелища, создают не текст, а зрительный ряд, систему «картинок», составляющих образное пластическое решение всего представления (и лишь потом этот зрительный ряд фиксируется в словесной форме сценария). Драматургия массового зрелища - это в первую очередь столкновение и развитие крупномасштабных зрительных образов. Поэтому неудивительно, что художники массовых представлений выступают в

ряде случаев и в роли авторов (или соавторов) сценария. Драматургические задачи часто решаются сценографом не только на уровне «как» (как воплотить в зрительный образ мысль автора, концепцию режиссера), но и на уровне «что» (что именно составляет сущность конфликта, что явится импульсом в развитии действия). Пространственный и пластический ход рождается обычно не на основе сценария, а еще в процессе создания драматургии представления и (в лучших произведениях) неразрывно связан со сценарным ходом, с сутью основного конфликта представления. Традиционная функция сценографии - создание игрового пространства - несомненно сохраняется и в театре массовых представлений. Причем задачи организации художественного пространства приобретают здесь особый смысл. Ибо художник массового представления превращает внесценическое пространство стадиона, площади, лесной поляны в игровое пространство массового театра. Образное решение внехудожественных пространств - весьма деликатная проблема, требующая особого чувства площадки. Сколько провалов знает история и современная практика массовых представлений лишь по одной единственной причине: несоответствие выразительных средств той реальной природной или архитектурной среде, в которой создается зрелище.

Особенности работы со зрителем, как с непосредственным участником представления.

Еще одна отличительная особенность драматургии массовых праздников состоит в том, что они построены на действиях массы людей. Человек в ситуации массового праздника должен быть участником, а не зрителем, поэтому в сценарной и режиссерской разработке нужно предусмотреть пути его активизации, каналы, по которым может развиваться активная деятельность каждого участника во время зрелища. Стремление предоставить возможность действовать как можно большей группе людей превращает массовое зрелище в комплекс разнообразных культурных и художественных акций. Специфичность драматургии и режиссуры массового зрелища, обусловленная их активным характером, заключается в том, что они представляют собой не только и не

столько организацию действия на сценической площадке, сколько организацию действия аудитории, самой массы участников. Очень эффективной является такая разработка театрализованного действия, при которой масса людей или отдельные наиболее характерные для данной праздничной ситуации группы становятся главным, коллективным героем праздника.

2.3 Видео –материалы для раздела «Режиссура эстрадных представлений»

1. Видео: Открытие и закрытие Московской Олимпиады 1980 г.
2. Видео: Песни нашего двора.
3. Видео: Обыкновенный фашизм. И все-таки я верю...
4. Видео: Открытия и закрытия олимпийских игр. Открытие и закрытие параолимпийских игр. «Водная феерия» - шоу сборной России по синхронному плаванию – 2008. Шоу сборной команды России по художественной гимнастике – 2009
5. Видео: Всемирные юношеские игры в Москве. 2002 г.
6. Видео: Открытие и закрытие Московской Олимпиады 1980 г.
Иосиф Туманов. Документальный фильм.
7. Видео: Броненосец «Потемкин». «Иван Грозный». «Да здравствует Мексика!»
8. Концерты зарубежной и отечественной эстрады
9. Концерты авторской песни: «В гостях у Сергея и Татьяны Никитиных»
Концерт Сергея и Татьяны Никитиных, Концерт «Песни Ю. Визбора» - 2007
10. Исторические программы Ленинградского телевидения в годы перестройки:
«Музыкальный ринг - группа «Секрет», «Пятое колесо», «Телекурьер».
11. Юбилейные вечера и концерты
Юбилей Дома актера
Юбилей театра им. Е. Вахтангова
Юбилей театра «Современник»
Юбилей театра им. Маяковского и 90-летие А.А. Гончарова Юбилей В. Тихонова
Юбилей В. Высоцкого Юбилей «Табакерки»

Юбилейный концерт Государственного ансамбля танца Игоря Моисеева

12. Официальные мероприятия:

Похороны Президента Российской Федерации Б.Н. Ельцина

Инаугурация президента Д. Медведева - 2008 Закрытие года Китая в России - 2008

13. Церемонии:

Церемония вручения «Золотой маски» - 2007 Церемония вручения театральной премии «Чайка»

Церемония вручения театральной премии «Золотой софит» - Санкт-Петербург

Церемония вручения премии «Серебряная калоша» - 2007 Церемония вручения театральной премии им. Станиславского Церемония «Россиянин года»

Церемония вручение премии «Стиль года»

Церемония вручения премии журнала «Hello»

Церемония вручения «Золотого глобуса» - 2007

14. Международные проекты:

Танцы со звездами. Евровидение.

Евровидение - 2007, 2008, 2010 Шоу «Ариран» (КНДР)

Цирк Ciacus Du Soleil («Alegria», шоу на воде и др.)

«Снежное шоу» В. Полунина

Карнавалы в Бразилии, Италии, Германии, Австралии

15. Фестивали, конкурсы, шоу:

Славянский базар - 2007

Концерт, посвященный 10-летию телеканала «Культура»

«Служим женщинам!» - концерт посвященный 8 марта Концерт, посвященный Дню защитника Отечества Благотворительная акция для детей, больных лейкемией «Мисс мира» - 2007 «Лед и пламя» - шоу «Танцы на льду»

Танцы со звездами - 2008 Цирк со звездами (финал)

16. Оригинальные программы и проекты:

Программа «Минута славы»

Рождественский бал - 2008

Шоу Валентина Юдашкина Программа «Имя России» (финал) - 2008 «Самый умный бюст»

Устинов в «Восточном экспрессе»

«Призрак «мыльной оперы»

Вечер памяти О. Шейнциса

17. Государственный праздник Беларуси, государственный праздник России:

День Победы: Минута молчания, Шествие на Невском проспекте, Поклонная гора, Концерт на Красной площади, Парад 9 мая – 2008, Парад 1945 года

18. Записи спектаклей в ландшафтной среде:

Дж. Пучини. Турандот (постановка оперы в императорском дворце в Пекине) К. Орф. Кармина Бурана (постановка оратории на площади в Москве)

И. Кальман. Марица (постановка оперетты на сцене швейцарского озера)

Д. Верди. Аида (постановка оперы в древнем амфитеатре Арена ди Вероне)

19. Праздники и театрализованные представления Тюменского региона, г. Тюмени: Карнавал в Тюмени (2008 г.), 85 лет - Сургутскому району Дни города, Праздники народов Севера

20. Документальные фильмы К. Одегова, Э. Улыбина

21. Шоу «Ариран» КНДР

22. Конкурсы «Евровидение»

23. Фестивали фейерверков г. Тюмени

24. Фестиваль молодежной клубной культуры «KaZaNтип» 2007 год

25. Квебекский зимний фестиваль

26. Валенский фестиваль Лас Фальяс

27. Фестиваль актеров в Новой Зеландии

28. Международный фестиваль военных оркестров «Кремлёвская Зоря - 2007» г. Москва

29. Американский фестиваль

30. Французские майские фестивали

31. Шоу топота

32. «Грув анклз»

33. Индийский фестиваль
34. VI кинофестиваль “Дух огня» 2007 год г. Ханты-Мансийск
35. Церемонии награждения в области юмора «Юмор FM»
36. Церемонии награждения в области сомнительных достижений шоу-бизнеса «Серебряная колоша»
37. Церемонии в области музыки «Гремми»
38. Церемонии награждения в области театра «Чайка»
39. Церемонии кинофестиваля «Ника»
40. Церемонии награждения в области рок-музыки «Чартова дюжина»
41. «Большая разница» - пародийный фестиваль
42. Церемония вручения национальной премии «Золотая маска»
43. Карнавал на Сент-Томасе
44. Телепередача «Карнавальные маски»
45. «Сноу-шоу» В. Полунина
46. Мисс Мира
47. Мисс Вселенная
48. Мисс России
49. Мисс Беларуси
50. «Славянский базар»
51. «Александрия собирает друзей»
52. Театрализованное представление «Московское время» (860 лет г. Москва)
53. День письменности
54. Открытия и закрытия Олимпиад
55. Представления цирка «Дю Солей»
56. Мультимедийное шоу «Алые паруса» (С.-Петербург)
57. Странствующие куклы господина Пежо «Могота»
58. «Необыкновенный концерт» кукольный спектакль Образцова.
59. Видеоматериалы спектаклей Молодёжного театра эстрады

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3.1 Практические задания для раздела «Режиссура эстрадного номера»

Тема 3. Режиссёрский этюд как первоначальный этап создания эстрадного номера

Режиссёрская разминка. Упражнение «Сценическая метафора»

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

Основная часть. Практикум по созданию режиссёрских этюдов. Этюд “Музыкальные ассоциации”. Этюд “Оживление картины”. Этюды, раскрывающие конкретные и абстрактные понятия. Этюды на создание сценической атмосферы. Понятие “Сценическая атмосфера”. Составляющие сценической атмосферы (время и место действия, звуки, шумы, ритмы, характер освещения, темпоритм, мизансцена, событие, цвет, запах, характер мышления и общения, психо-физическое ощущение персонажей, взаимодействие с партнёрами и предметами, мебель, предметы, костюм, грим). Этюд на визуализацию скороговорочного рассказа. Физическое действие. Психофизическое действие. Инициатива. Сильная и слабая позиция. Деловая и

позиционная борьба. Элементы режиссёрской задачи: действие (что делаю), цель (для чего делаю), приспособление (как делаю).

Заключительная часть. Студенты получают задание самостоятельно создать режиссёрский этюд.

Тема 4. Анимационное действие как основа сценической выразительности

Режиссёрская разминка. Упражнение «Оригинальная подпись».

Каждому студенту по очереди предлагается сюжетная фотография (к примеру, изображение двух птиц). Необходимо дать оригинальную подпись под фотографией. Ответы делятся на обычные и необычные, оригинальные. Например, необычные: «Клювопожатие», «Любимая», «Двуглавый, орел», «Тет-а-тет»; обычные: «Свидание», «Прогулка», «Встреча», «Два пеликана». (Кроме способности к образному мышлению, задание выявляет характер творческого воображения и фантазии, ощущение стиля, чувство жанра, остроумие и др.).

Основная часть. Техника предметной анимации, анимации на кукольной ширме, анимации на планшете сцены. Создание анимационного этюда. Поиск яркого образа. Подбор наиболее выразительных элементов, пристроек. Разработка конфликта, событийного ряда, сюжета, музыкально-шумового оформления. Разработка внешнего вида анимационного персонажа, изготовление костюмов, масок. Репетиционная работа. Актёрский и режиссёрский практикум по созданию анимационного этюда.

В заключительной части студенты получают задание сделать самостоятельно анимационный номер.

Тема 5. Эстрадный номер как основная структурная единица эстрады

Режиссёрская разминка. Упражнение «Звуки и впечатления».

Предлагается прослушать записанную на магнитофоне серию различных по характеру звуков. Рассказать о тех образах и ассоциациях, которые возникли во время прослушивания записи, объединив их в единый сюжет. При необходимости запись звуков можно прослушать дважды. Время на

подготовку ответа не лимитируется. Высоким баллом оценивается логически выстроенный сюжет, редкость и неожиданность ассоциативных связей, эмоциональная насыщенность, соответствие рассказа характеру звуковой партитуры. Кроме ассоциативно-образного мышления выявляются наблюдательность, способность событийно-действенному и пространственно-временному восприятию и др.

Основная часть проходит в виде аукциона. Группа делится на две части, после чего команды по очереди называют характеристики эстрадного номера. Побеждает та команда, которая последней назовёт характеристику.

В заключительной части студенты рисуют дерево «Эстрадный номер», листья которого подписывают, называя соответствующими характеристиками. Подобным рисунком можно украсить аудиторию.

Тема 6. Конферанс

Режиссёрская разминка. Упражнение «Символическая продукция»

Студентам даётся задание придумать простые символы к данным предметам или действиям. Дана страница, разделенная на 12 клеток. В каждой клетке написано короткое утверждение типа «Человек гуляет», «Аэроплан летает». На более поздних этапах «Гнев», «Гордость» и т. д. От студента требуется в коротком рисунке символически изобразить содержание названия. Буквальное представление, например, изображение гуляющего человека, не принимается во внимание. Положительно оценивается оригинальность символов, адекватность стимулам. Способность к рисованию не учитывается. Лимит времени — 30 мин. Кроме способности мыслить образами, символами (семантической адаптивной гибкости, оригинальности мышления), выявляются особенности творческого воображения и фантазии, чувство юмора, способность к пространственно-временному восприятию, самобытность пластического видения и др.).

Основная часть. Практикум в направлениях: приёмы создания атмосферы, сольный (репризный и интермедийный), парный, театрализованный конферанс,

работа “на контрасте”, “речевая реприза”, законы репризы, игра слов, игровые приёмы, элементы конференса (вступление, деловые анонсы, шутки, репризы, собственный номер конференсье, окончание конференса и концерта).

Заключительная часть. Студенты получают задание дома практиковаться в конферировании.

Тема 7. Номера “Малой драматургии эстрады”: скетч, сценка, эстрадный диалог

Режиссёрская разминка. Упражнение «Сон»

Студентам предлагается вспомнить и рассказать наиболее яркий, запомнившийся сон. Фрагмент сна реализовать на сценической площадке в этюде. Название этюду придумывает сам режиссер. Показателями успешного решения является: наличие тропа, яркость, оригинальность образов, неожиданный поворот в сюжете, подвижность ассоциативного процесса, эмоциональная насыщенность, зрелищность, необычность ритмического рисунка, краткое образное название этюду. Кроме ассоциативно-образного мышления, пластического видения, задание обнаруживает способность к парадоксальности режиссерского мышления, эмоциональной памяти, чувству зрелищности, композиции, ритма.

Основная часть. Определение и выявление темы и идеи. Формулировка сверхзадачи. Определение предлагаемых обстоятельств и событийного ряда. Определение исходного, центрального, главного и финального события. Поиск природы конфликта, сквозного действия, действенной линии персонажей. Поиск характеров. Практикум по постановке скетча, сценки, эстрадного диалога.

.Заключительная часть. Каждому студенту даётся задание самостоятельно создать номер разговорного жанра.

Тема 8. Эстрадный монолог

Режиссёрская разминка. Упражнение «Хамелеон».

Студентам предлагается внимательно рассмотреть сюжетную фотографию и дать ей 3—5 (можно больше) оригинальных названий-подписей. Положительно оцениваются те ответы, в которых количественно преобладают оригинальные и необычные названия-подписи. Данное задание заставляет воспринимать предмет в разных ракурсах. Отбор фотографий, иллюстраций, рисунков для данного задания должен производиться с учетом интересного содержания, зрелищности, красочности, явно выраженной образности. Необычные ответы: «Разведка ЦРУ», «Вещизм», «Зеркало» А. Тарковского, «Театр абсурда», «Сон в летнюю ночь» и др. Обычные: «Библиотека», «Ремонт квартиры», «Фантазия», «Декорации», «Утро», «Переезд» и т. д. (Кроме характера ассоциативно-образного восприятия, задание выявляет способность к поливариантности решения художественной задачи, к анализу и синтезу, парадоксальности, семантической адаптивной гибкости мышления и др.).

Основная часть. Специфика трансформации артиста в образ на эстраде. Комплекс выразительных средств, работающих на образ: манера речи, мимика, интонация, “постав” головы, походка, жестикуляция, деталь костюма, игровой реквизит. Специфика режиссуры: создание иллюзии сиюминутности “рождения” слова, обращение к зрительному залу, поиск внутренней и внешней характеристики в синтезе характера персонажа и внутренней индивидуальности артиста, постижение логики повествования, точная передача репризы. Приём превращения литературного произведения в эстрадный бытовой рассказ – выстраивание общения артиста со зрительным залом. Практикум по постановке и исполнению эстрадного монолога.

Заключительная часть представляет собой домашнее задание по подготовке авторского эстрадного монолога.

Тема 9. Стендап

Режиссёрская разминка. Упражнение «Пластический эпиграф».

Будущий режиссёр выбирает необходимых исполнителей и делает с их помощью «пластический эпиграф» к известной пьесе. Целесообразнее

использовать пьесу из классического репертуара русского театра. Способность почувствовать эмоциональную суть, «зерно» драматургического произведения и выразить сценическими средствами, включить образные, поэтические элементы в «ткань» этюда, ощутить жанр и авторский стиль - показатели успешности в выполнении задания. (Кроме способности понимать и создавать тропы, пластического видения, задание выявляет способность мыслить пространственно-временными, событийными и действенными категориями, характер творческого воображения и фантазии, чувство зрелищности, жанра, ощущение стиля и др.).

Основная часть. Структура шутки: заявка, поворот, развязка. Установка (сетап). Кульминация (панчлайн). История. Главное предположение. Реинтерпретация. Коннектор. Механизмы структуры шутки. Составляющие сильного стендапа: эмоции, конкретная тема, личный опыт, нестандартная точка зрения, отыгрыш. Практикум по написанию и исполнению стендапа.

Заключительная часть. Домашнее задание – пробы написания стендапа.

Тема 10. Пародия

Режиссёрская разминка. Упражнение «Шампур».

Предлагается рассмотреть 2-5 фотографии (иллюстраций). Задание: дать общее название-подпись всей серии фотографий. При подборе фотографий (иллюстраций) достаточно одного объединяющего эти фотографии признака: темы, сюжета, цветовой гаммы, стиля, детали эмоционального состояния и т. д. Подбирать нужно фотографии больших размеров, с четким изображением, ярко выраженной поэтичностью, образностью. Ответ оценивается положительно, когда обобщает содержание всех фотографий; оригинальный, образный. (Кроме характера ассоциативно-образного, тройного мышления, пластического видения, задание выявляет способность к анализу и синтезу, нестереотипность и гибкость мышления, чувство художественного целого, наблюдательность, творческое воображение и др.).

Основная часть. Пародия на известную личность, на художественное событие, на политическое или общественное явление, на социальные и бытовые явления, на художественные штампы и художественные явления. Литературная пародия. Речевая пародия. Музыкальная пародия. Три категории пародий (внутреннее перевоплощение в другого человека, дружеский шарж, имитация). Техника “вербатим”. Выразительные средства пародий: речь, пластика, мимика, костюм, грим, драматургическое и композиционное решение. Практикум по постановке и исполнению пародии.

Заключительная часть. Студентам даётся творческое задание попробовать самостоятельно сделать пародию.

Тема 11. Режиссура вокального и инструментального номера

Режиссёрская разминка. Упражнение «Образное видение».

Студентам дается определенное понятие, например, «Жажда». Необходимо рассказать, какой зрительный образ рождается на данный стимул. Понятия-стимулы должны быть философски обобщенные, многозначные по смыслу, вызывающие эмоциональную возбудимость и образное видение. (Например, «Любовь», «Крик», «Весна», «Голгофа», «Барьер», «Гроза», «Свидание», «Разрыв», «Начало», «Серенада», «Оборотень» и т. д.). Задание полезно повторить 2-3 раза, меняя стимул-понятие. Воображаемый образ может быть статичный (как картина) или динамичный (в действии); важно, чтобы он был яркий, зримый, неожиданный. Положительно оценивается ответ за уникальное видение, количество неожиданных и ярких ассоциативных связей, склонность к созданию тропов. (Кроме способности понимать и создавать тропы задание выявляет характер творческого воображения и фантазии, чувство композиции и зрелищности, пространственно-временного восприятия, степень свободы от стереотипа мышления и др.).

Основная часть. Сюжетная песня. Бессюжетная песня. Инструментальное произведение с сюжетной основой. Основной тип театрализованного вокально-эстрадного номера – песня-сценка. Тема и музыкальный стиль песни и

инструментального исполнения как основа драматургической разработки номера. Тип номера “Песня от лица героя”, исполнение “от лица героя”. Драматургия в театре песни. Драматургия инструментального концерта. “Рассказ” сюжета песни, инструментального произведения как драматургический приём эстрады. Драматургия вокального и инструментального номера как толчок к созданию постоянного эстрадного номера певца, инструментального исполнителя. Практикум по созданию номеров вокального и инструментального рода.

Заключительная часть. Задание самостоятельно придумать вокальный и инструментальный номер.

Тема 12. Режиссура хорео-пластического номера

Режиссёрская разминка. Упражнение «Абстракция».

Предлагается рассмотреть произведение абстрактной живописи, дать ему название. Затем сделать этюд по содержанию данной картины. Студент волен выбрать исполнителей, использовать необходимую музыку, реквизит. Для данного задания могут быть использованы любые фотографии, рисунки, репродукции абстрактных картин. Оцениваются: необычность названия, уникальность сценического решения, эмоциональная насыщенность, множественность и неожиданность ассоциативных связей, использование тропов. (Кроме характера ассоциативно-образного мышления, пластического видения, задание выявляет склонность к парадоксальности мышления, остроумию, творческому мышлению, фантазии и др.).

Основная часть Работа режиссёра с хореографом, балетмейстером, артистами балета. Отличия между жанрами “танец” и “пластический этюд”. Выразительные средства пластики и хореографии. Бессюжетный и сюжетный номер. Хореографическая сценка. Танцевально-игровая миниатюра. Гротесковый танец. Эксцентрический танец. Сатирический танец. Танец “Тёрлз”. Хорео-пластический этюд. Дуэтно-акробатический танец. Народно-эстрадный танец. Ансамблевые пляски на фольклорном материале. Военная пляска. Соотношение

темпо-ритма и динамики танца. Кульминация в хореографическом номере. Сочетание хореографической техники, темпоритма, динамики с приёмами светового, музыкального, художественного оформления сцены. Особенности работы режиссёра с балетмейстером. Практикум по созданию хореографических номеров.

Заключительная часть. Каждый студент получает задание самостоятельно создать хорео-пластический номер.

Тема 13. “Куклы на эстраде”

Режиссёрская разминка. Упражнение «Жизнь вещи».

Студенты получают задание: в форме сценического этюда «сыграть» фрагмент из «жизни» вещи. (Например, для изображения предлагаются следующие объекты стул, чайник, цветок, игрушка, мяч, ручка, стол, костер, башмак, папироса и т. д.). Этюд выполняется индивидуально «режиссером» или с помощью других исполнителей. Этюдная зарисовка должна быть событийной, а смысл ее — ассоциироваться с логикой поведения людей, жизненными ситуациями. Задание должно быть интересным и подробным по содержанию, с намеком на событие, конфликт, противоречие. Например, старый древний колокол, уставший от собственного звона; сочная, молодая репка, выросшая вдали от своей грядки; воздушный голубой шар, бесцельно летающий в небе; молодая ветвистая верблюжья колючка, застрявшая в песке; большой зеленый кактус, растущий среди множества «кактусят»; новая кастрюля-скороварка со Знаком качества, появившаяся на коммунальной кухне среди старых, облупившихся от старости кастрюль; чайник со свистком, в котором давно выкипела вода, и т. д.). Оценивается неординарность ситуации, оригинальность события, создание образа, явно ассоциируемого с характером определенного человека, интересный пластический рисунок. (Кроме ассоциативно-образного, тройного мышления, пластического видения, задание раскрывает характер творческого воображения и фантазии, чувство юмора, дает представление о

свойствах индивидуальной пластики, выявляет способность мыслить действенными, событийными, пространственно-временными категориями).

Основная часть Разновидности кукол: пальчиковые, перчаточные (петрушечные), мимирующие, тростевые, марионетки, ростовые). Техники и подходы. Специфика композиционного построения кукольного номера. Кукла и кукловод как универсальная тема кукольного эстрадного представления. Вентрология. Звукоимитация. Тантаморески. Сатирическое кукольное представление. Практикум по созданию кукольного номера и представления на эстраде.

Заключительная часть. Студенты готовятся к созданию собственного кукольного номера.

Тема 14. Теневой театр. "Чёрный театр"

Режиссёрская разминка. Упражнение «Эмоциональное зерно».

Необходимо в известной пьесе определить «эмоциональное зерно», т. е. эмоционально-образную суть авторского произведения. Варианты: определить «эмоциональное зерно» в отдельной сцене (акте) предлагаемой пьесы; показать режиссерский этюд по любимой пьесе, который бы эмоционально, образно, стилистически формулировал эмоциональное зерно всей пьесы; определить «эмоциональное зерно» литературного; поэтического; живописного; музыкального произведения; определить «зерно обреза» у одного из указанных персонажей в известной пьесе. Выбор пьес (или других произведений искусства) определяется членами приемной комиссии. Ответ оценивается за: адекватность эмоционально-образной сути авторского произведения, оригинальность ассоциаций, использование тропа. (Кроме ассоциативно-образного мышления, пластического видения, задание выявляет ощущение стиля, чувство жанра, композиции, эмоциональную возбудимость, уровень художественного анализа, синтеза и др.).

Основная часть. Техника. Силуэтная кукла. Объёмная кукла. Предметы на тени. Человек на тени. Полихромная и монохромная тень. Приёмы создания

динамики на тени. Приёмы трансформации. История “Латерна Магика”. Принцип “чёрного кабинета”. Технические приспособления: чёрная “одежда сцены”, затемнение, свет ультрафиолетовой лампы, флуорисцентные костюмы. Театр рук. Театр светящихся марионеток. Практикум по созданию представлений в жанрах теневого и “чёрного” театров.

.Заключительная часть. Студенты придумывают по номеру для теневого и чёрного театра.

Тема 15. Синхробуффонада

Режиссёрская разминка. Упражнение «Мой город».

Дается задание в общих и ярких чертах дать краткую образную характеристику городу, в котором живешь. Чем оригинальнее, ярче, своеобразнее будет «сформулирован» образ города, тем лучше. Оценивается яркость образа, точность сравнения, использование метафоры (или иного тропа). (Кроме ассоциативно-образного мышления задание выявляет характер творческого воображения, наблюдательность, способность к анализу и синтезу, пространственно-временное восприятие, склонность к мышлению тропами).

Основная часть. Разыгрывание при помощи пантомимы сюжета под фонограмму музыки, песен, шумов, звуков и т.д. Приёмы площадного театра: утрированно-комическая манера актёрской игры, гротеск, окарикатуривание. Выразительные средства жанра: речь, пластика, мимика, костюм, грим, драматургическое и композиционное решение. Практикум по созданию синхробуффонады на эстраде.

Заключительная часть. Создание авторского номера в жанре синхробуффонады.

Тема 16. Пантомима. Клоунада. Музыкальная эксцентрика

Режиссёрская разминка. Упражнение «Ассоциации».

Студентам предлагается для прослушивания музыкальный фрагмент из классического произведения. (Например, «Реквием» А. Моцарта или «Времена

года» А. Вивальди и т.д.). Необходимо рассказать, какие ассоциации вызывает данный музыкальный фрагмент: в драматургии; в прозе; в живописи; в поэзии. То есть, с каким из авторов или отдельным произведением ассоциируется данный музыкальный фрагмент? Если студент в затруднении, вопрос можно поставить иначе: при постановке какого автора может быть использована данная музыка? Вариант: предлагается короткая фраза или поэтическая строка. (Например, «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека» (А. Блок), или «Несказанное... Синее... Нежное...». (С. Есенин) и т. д.). Необходимо рассказать, с какими произведениями живописи, музыки, драматургии ассоциируется данная фраза. Если в ответе ассоциативные связи приведены неубедительные (т. е. случайные), то испытуемому необходимо аргументировать свой ответ. В ответе учитываются яркость, подвижность ассоциирования, особенности образного мышления, чувство стиля, а также время, затраченное на поиск ответа-решения. (Кроме ассоциативно-образного, метафорического мышления, пластического видения, задание выявляет ощущение стиля и чувство жанра, симультанное восприятие, характер творческого воображения, эрудицию в смежных искусствах, способность к пространственно-временному восприятию).

Основная часть. Условность пластического языка и оправдание его в композиции номера. Работа с воображаемым пространством, временем, партнёром, предметом. Органика молчания мима. Специфические приёмы пантомимы: статика, утрированная мимика, стилевые движения, трансформирующиеся предметы. Поджанровое разнообразие пантомимических номеров: классическая, философская, по произведениям художников-карикатуристов, буффонада, клоунада, музыкальная эксцентрика. Разновидности клоунады. Отличия эстрадной клоунады от цирковой. Клоунская маска. Классические архетипы. Поиск «зерна образа». Поиск правдоподобного архетипа поведения. Трюковое действие. Амплуа артистов, работающих в жанре музыкальной эксцентрики: музыкальные клоуны, музыкальные эксцентрики, музыканты-виртуозы. Основные приёмы, на которых строится музыкальная эксцентрика: игра на обычных музыкальных инструментах необычным

способом, игра на необычных музыкальных инструментах, игра на трюковых музыкальных инструментах, борьба с непокорным музыкальным инструментом, музыкально-инструментальный диалог, человек-оркестр, сочетание спортивной игры со звукоизвлечением, «музыкальный тандем», «циркджаз», художественный свист.

Заключительная часть. Попытки создания авторских клоунских номеров.

Тема 17. Эстрадно-цирковые номера

Режиссёрская разминка. Упражнение «Атмосфера».

Предлагается прослушать магнитофонную запись с набором различных звуков и шумов. На основе звуковой партитуры разработать замысел и показать режиссерский этюд, т. е. набор звуков и шумов — должен стать основой драматургии. (Например, предлагается такая серия шумов и звуков: крик глухаря, хруст ветки, шорох травы, крик человека, плеск воды, свист). При оценивании этюда учитывается: логика и последовательность содержания, оригинальность события, точность и правдивость эмоциональных реакций, последовательность и оправданность в действиях исполнителей звуковой и шумовой партитуры, естественность созданной атмосферы и т. д. (Кроме ассоциативно-образного мышления, пластического видения, выявляются способность к пространственно-временному восприятию, характер творческого воображения и фантазии, внимание к деталям, природная наблюдательность и т. д.).

Основная часть. Постановка сюжетного (театрализованного) номера. Постановка бессюжетного номера. Выстраивание действенной линии посредством трюков. Оправдание трюка. Подготовительная пауза, срыв трюка, комплимент. Эстрадно-цирковой образ. Мера театрализации в эстрадно-цирковом жанре. Синтез трюков с эстрадными выразительными средствами (хореография, вокал, слово, инструментальная музыка, оригинальный жанр).

Заключительная часть. Студенты рожают идеи авторских эстрадно-цирковых номеров.

Тема 18. Особенности постановки эстрадного номера на основе прозы и поэзии

Режиссёрская разминка. Упражнение «Прозвища».

Необходимо дать прозвище человеку. Варианты: по словесному описанию характера, привычек, поступков; дать прозвище себе (товарищу, прохожему). Предлагается 5 фотографий и одно прозвище: (например, «Тихоня»). Кому из изображенных на фотографиях может подойти данное прозвище? Предлагаются 6 прозвищ (например, «Пиявка», «Крокодил», «Акула», «Кнопка», «Поплавок», «Колобок») и одна фотография. Какое из прозвищ наиболее подходит изображенному на фотографии человеку? При несоответствии прозвища изображенному на фотографии человеку необходимо, чтобы студент аргументировал свой ответ. Решение задачи оценивается удовлетворительно, если ответ соответствует стимулу, обнаруживается внимание к деталям, если в решении выявилась целостность образного восприятия, выбор позитивного (доброжелательного) прозвища. (Кроме ассоциативно-образного, метафорического мышления задание выявляет характер творческого воображения, чувство стиля, наблюдательность, знание человеческой, психологии).

Основная часть. Приём иллюстрации – поддержка художественным материалом факта или информации. Театрализация – образное решение, соединение фактов и художественных средств. Символ. Метафора. Аллегория. Виды театрализации: компилированная или комбинированная, оригинальная, смешанная. Метод инсценирования. Адаптация литературного сюжета. Метод компиляции. Режиссёрское видение. Метод ассоциации. Режиссёрская интерпретация. Специфика использования приёма театрализации в театрализованном концерте. Практикум по созданию номера на основе прозы и поэзии.

Заключительная часть. Создание авторского номера.

3.2 Практические задания для раздела “Режиссура эстрадных зрелищ”

Тема 1. Режиссура концерта

Режиссёрская разминка. Упражнение «Эмблема-символ».

Преподаватель демонстрирует определённую эмблему-символ. Студентам необходимо перечислить явления окружающей действительности; возможный род занятий, которые могла бы обозначать данная эмблема-символ. (Например, эмблема-символ «Глаз». Возможный ответ: бдительность, окно в мир, страж, немой укор, свидетель; следователь, милиционер, пограничник, астроном, микробиолог и т. д.). Эмблемы-символы должны быть многозначны, но конкретны. (Например, «Змея», «Свеча», «Чайка», «Белый цветок», «Черный бархат», «Цыпленок», «Муравей», «Голубь», «Горящая электрическая лампочка», «Книга», «Перо», «Радуга», «Искра», «Пчела» и т. д.). Оцениваются оригинальность ответа количество нестереотипных решений (если их более 3-х), элементы юмора, парадоксальность мышления, склонность к мышлению тропами. (Кроме ассоциативно-образного, метафорического мышления, задание обнаруживает способность к творческому воображению, анализу и синтезу: остроумие, гибкость семиотического и пространственно-временного восприятия и т. д.).

Основная часть. Разновидности концерта: сборный, тематический, обозрение, камерное ревю, ревю-фейерия, “датский”, детский, одножанровый, концерт народного творчества, сольный. Основной принцип создания сборного концерта. Роль конференсье в драматургии концерта. Драматургическая конструкция концерта. Монтажная сборка композиции. Жанровая специфика сборного концерта. Монтажный приём прерванного действия. Принципы построения обозрения. Отличия ревю-феерии и камерного ревю. Структура технически сложных составных номеров. Жанровое разнообразие концерта народного творчества. Роль юмора в драматургии программы. Принцип музыкально-драматургического действия. Структура «датского» концерта.

Варианты сценарных ходов. Детский концерт. Концерт в исполнении детей для детей, в исполнении детей для взрослых, в исполнении взрослых для детей. Учёт разницы возрастного восприятия при создании программы. Театрализованное ёлочное представление. Нарастающий принцип распределения действия. Роль актёрской индивидуальности в создании номеров для сольного концерта.

Заключительная часть. Практикум по написанию сценариев разных видов концертов.

Тема 2. Режиссура эстрадного спектакля

Режиссёрская разминка. Упражнение «Способность к метафорам».

Студенту предлагается описание какого-нибудь образа и предлагается подумать о каком-либо другом образе, эквивалентном данному, или являющемуся его метафорой. Оценивается оригинальность и точность ответа, а также способность к метафорическому мышлению. Обычные ответы, удовлетворяющие требованию «подходящести», оцениваются 1 баллом. Необычные ответы оцениваются 3 или 4 баллами. Пример: пустые книжные полки - это бессмысленное пространство, это не просто пустое место, а вакантное место, которое когда-то будет занято. Это пустота трагическая. Пустые книжные полки - это потеря. Это состояние хорошо передано в придуманном образе». (Кроме характера образного, метафорического мышления; гибкости ассоциативных связей, задание выявляет творческое воображение, фантазию, остроумие, способность к поливариантному решению художественной задачи, семантическую подвижность и др.).

Основная часть. Принципы создания: “от драматургии к номеру”, “от номера к драматургии”. Особенности создания спектакля по мотивам драматургического произведения. Принципы создания эстрадных номеров для спектакля. Метод действенного анализа пьесы. Выстраивание взаимодействия со зрителями. Определение моментов, собирающих внимание зрителей. Специфика создания спектакля по авторскому сценарию. Драматургические ходы. Приёмы монтажа номеров в драматургию спектакля. Работа с авторами-драматургами.

Композиция моноспектакля. Создание эстрадного образа. Смысловые узлы. Монтаж блоков и эпизодов. Пролог. Эпилог. Режиссёрские приёмы и их принципы: парадоксальная трактовка сцены и образа, сценическая реализация метафоры, использование щитов и песен-зонгов, проигрывание спектакля или эпизода в порядке, обратном фабуле, приём повтора, приём обнажения сцены, приём включения в текст ремарок, перенесение сценического действия в зрительный зал, использование лозунгов, отсутствие оформления, исключение отношения актёра при произнесении текста, усиление нужного момента музыкой и т.д. Мюзикл как наивысшая форма эстрадного искусства. Точки соприкосновения мюзикла, эстрадного и музыкального спектакля. Драматургическая основа режиссёрской композиции мюзикла. Режиссура мюзикла: принципы, подходы, специфика. Использование новейших информационных технологий в постановке мюзикла. Особенности постановки мюзикла в Беларуси.

Заключительная часть. Практикум по написанию сценариев эстрадного спектакля и мюзикла.

Тема 3. Постановка шоу

Режиссёрская разминка. Упражнение «Сценический эквивалент».

Необходимо выразить различными театральными средствами понятие, содержащее в себе событийное начало. (Например, Верность. Бег. Одиночество. Осень. Ссора. Ошибка. Прощание. Покаяние. Крик. Развод. Первая любовь. Обида, и т. д.). Для организации сценического пространства могут быть использованы: реквизит, бутафория, детали костюмов и др. Положительно оценивается выполнение задания, где есть событийная организация сценического пространства, эквивалентная понятию-стимулу, образность, интересная композиция. (Кроме склонности к образному моделированию действительности, способности понимать и создавать тропы, задание выявляет характер творческого воображения и фантазии, событийно-действенное мышление,

пространственно-временное восприятие, чувство композиции, зрелищности и др.).

Основная часть. Технологические особенности зрелища. Принцип нарастания зрелищности. Принцип двойной драматургии. Контрапункт. Драматургические ходы. Технические возможности современных концертных площадок. Тенденции развития зрелищности в будущем. Законы режиссёрского монтажа шоу. Анализ применения законов построения композиции, средства и способы организации зрелищной композиции, а также законы режиссёрского монтажа при построении зрелища. Пластико-хореографическое шоу. Лазерно-световое шоу. Пиксель-шоу. Шоу стихий (огненное шоу, шоу “поющих фонтанов” и т.д.). Эстрадно-цирковое шоу. Техническое шоу. Синтетическое шоу. Специфика шоу в Беларуси.

Заключительная часть. Практикум по написанию шоу-программ.

Тема 4. Режиссура фольклорных представлений

Режиссёрская разминка. Упражнение «Объясните...»

Предлагается 2-3 фотокопии абстрактных картин. Необходимо объяснить смысл. Дать каждому изображению свое название. Положительно оценивается оригинальность названия, логичность и самобытность образного восприятия, адекватность объяснения изображения на фотографии. (Кроме ассоциативно - образного мышления, характера творческого воображения и фантазии, задание выявляет способность к художественному анализу и синтезу, остроумию и др.).

Основная часть. Режиссёрский анализ народного обряда. Режиссёрское видение обрядового действия. Работа режиссёра с художником по художественно-декоративному решению обряда. Работа режиссёра над музыкальным решением обряда. Пластико-хореографическое решение обряда. Язык и слово в традиционном обряде. Этапы постановочной работы по воплощению обрядового действия. Сценарно-режиссёрская разработка обряда календарного цикла. Понятия «реставрация», «реконструкция», «трансформация». Режиссёрская фантазия и традиционные элементы в

постановке обрядового действия. Особенности режиссуры народного обряда на открытом пространстве (в натуральных условиях). Фольклорно-этнографическая разработка обряда календарного цикла на основе изучения этнографических и литературных источников. Сценарно-режиссёрская разработка обряда в натуральной среде с учетом национальных и региональных традиций.

Заключительная часть. Практикум по написанию фольклорного представления.

Тема 5. Режиссура площадных представлений

Режиссёрская разминка. Упражнение «Образ».

Необходимо выразить психологическое состояние человека в образном рисунке (символе), например, свое психологическое состояние в настоящий момент; состояние персонажа любимой пьесы (литературного или живописного произведения) в кульминационный момент события. (Например, психологическое состояние Ларисы в «Бесприданнице» А. Н. Островского в момент кульминации главного события). Задание оценивается положительно, если испытуемому удастся в рисунке передать через образ психологическое состояние человека, если образное восприятие оригинально, содержание многозначно. Способности к рисованию не учитываются. На выполнение задания дается 10 минут. (Бумага и карандаш должны быть приготовлены заранее). (Кроме способности к образному, метафорическому мышлению, пластическому видению, задание выявляет семантическую адаптивную гибкость, широту ассоциативных связей, характер творческого воображения и фантазии, природную наблюдательность, знание человеческой психологии и др.)

Основная часть. Организация маскарадного пространства. Маски и маскарадные одежды. Театральность маскарада. Маскарадная интрига. Маскарадная традиция карнавала. Девять типов европейского карнавала. Карнавал «по поводу». Карнавал в рамках фестиваля или концерта. Локальные карнавалы. Мини-карнавалы. Политические и социальные карнавалы. Литературные и исторические карнавалы. Неформальные и элитарные

карнавалы. Карнавал-шествие (наличие сюжета). Колядки как народная форма карнавала. Карнавалы в русских традициях. Карнавалы-маскарады. Стихийные карнавалы-настроения. Цель карнавала: конкурс, фестиваль, настроение, игра. Параллельное и поочерёдное развитие действия. Мероприятия карнавального типа: маскарады, театрализованные представления. Лицо карнавала. Маски и костюмы на карнавале. Музыка на карнавале. Виды и типы карнавальных действий. Методика организации карнавала. Технологии карнавальных шествий.

Заключительная часть. Практикум по написанию сценария шествия.

Тема 6. Режиссура паратеатральных представлений

Режиссёрская разминка. Упражнение «Эпиграф-образ».

Студентам даётся задание найти эпиграф (слово, выражение), образно определяющий творчество известной русской актрисы (кинорежиссера, композитора, поэта, художника, писателя, эстрадного артиста, известного политического деятеля и т. д.). (Например, В.Ф. Комиссаржевская — «Первая «чайка» и т. д.). На подготовку задания дается 2-3 минуты. Ответ оценивается положительно за оригинальный образ, соответствующий творчеству данного человека, использование тропа. (Кроме способности к образному мышлению, семантической адаптивной гибкости, оригинальных ассоциативных связей, задание выявляет способность к художественному анализу и синтезу, характер творческого воображения, фантазии, ощущение стиля, художественный вкус, уровень эрудиции в области искусства и др.).

Основная часть. Особенности режиссуры паратеатрального представления. Реконструкция. Правдоподобие. Атмосфера. Специфика работы с актёрами. Современные паратеатральные формы: хеппенинг, перформанс и флеш-моб. Характерные качества: доминирование визуальных образов, синтез искусств, функционирование на грани реального и художественного, спонтанность, вариативность, соучастие аудитории. Перформанс как театрализованная форма. Отличия перформанса от спектакля. Провокационность. Отказ от устоявшихся традиций. «Одноразовость» представления. Приём

монтажа художественных и документальных фрагментов. Классический флешмоб. Развлекательные флешмобы (арт-моб, фаршинг, фан-моб). Политический флешмоб. Рекламный флешмоб. Танцевальный флешмоб. Экстримальный флешмоб. Методика создания перформансов и флешмобов.

Заключительная часть. Практикум по созданию перформанса и флешмоба.

Тема 7. Режиссура клубных форм

Режиссёрская разминка. Упражнение «Фантастика».

Студенты должны рассказать фантастическую историю на предложенную тему. (Например, «Встреча с инопланетянином», «Таинственная находка», «Ночные полеты», «Летающий саквояж» и т. д. и т. п.). История должна быть короткой, 25-30 предложений (в пределах 4-5 минут). Рассказать без подготовки, спонтанно. Оценивается за оригинальность и содержательность сюжета, неожиданность событий, целостность, эмоциональную насыщенность. Учитывается спонтанность сочинения, время (соответствие временному лимиту). (Кроме характера фантазии и творческого воображения задание выявляет яркость видения, литературные способности, эмоциональную заразительность и т. д.).

Основная часть. Работа с разнородным и разножанровым материалом на основе монтажного метода. Разработка режиссёрского замысла с учётом специфики имеющихся выразительных средств. Коллективная работа по подготовке мероприятия. Методы и приёмы активизации зрителей. Особенности работы режиссёра с разными категориями артистов: дети, подростки, студенты, солдаты, спортсмены, инвалиды, люди с особенностями психического развития.

Заключительная часть. Практикум по созданию клубного мероприятия.

Тема 8. Режиссура агитационно-художественных зрелищ

Режиссёрская разминка. Упражнение «Сказка».

Студенты получают задание рассмотреть репродукцию картины художника-сказочника. Придумать короткую сказку. Показать фрагмент сказки в этюде. При отборе репродукций можно использовать иллюстрации к малоизвестным сказкам, фотографии или картинки с фантастическим сюжетом. (Например, могут быть использованы: иллюстрации к сказкам В. М. Васнецова, М. А. Врубеля, Э. С. Гороховского или других). Положительно оцениваются: оригинальный сюжет, соответствие жанру, яркость образов, адекватность содержания этюда - картине-стимулу, количество изобретательных режиссерских находок. (Кроме особенностей индивидуальной фантазии и характера творческого воображения, задание выявляет ощущение стиля и чувство жанра, юмор, чувство композиции, зрелищности, способность мыслить действенными, событийными категориями, ассоциативно-образное восприятие, пластическое видение и др.).

Основная часть. Многообразие жанровых форм: художественное чтение, монолог, фельетон, многоголосая декламация, скетч, интермедия, конференс, песня, куплет, частушка, лубок, раешник, пантомима, танец, подтанцовка, инструментальная музыка, иллюзия, фокусы, жонглирование и т. п. Характеристики формы: злободневность, высокая патетика, сатира, лирика, юмор, открытая политическая направленность, гражданственность, образная форма, соединение художественных и агитационных задач, боевой дух. Живая газета и «Синяя блуза» - предшественники агитбригад. Основа сценария – подлинные события и факты. Композиция. Мизансцена. Темпо-ритм. Музыка.

Заключительная часть. Практикум по написанию сценария агитбригады.

Тема 9. Режиссура орнаментально-декоративных зрелищ

Режиссёрская разминка. Упражнение «Психологический портрет по фамилии».

Называется фамилия человека, на основании которой необходимо дать его словесный портрет. Испытуемый описывает черты характера, привычки,

возраст, профессию, образование, увлечения, фрагменты биографии данного человека (словом все, что возникает в его воображении на данный стимул). Для задания отбираются фамилии, многозначные по смыслу, необычные, интересные по звучанию. (Например, Шило, Чучкин, Размазняева, Громыхайло, Вертопрахов, Сундучкова, Прилипин, Трихлеб, Торженсмех, Топорищев, Семибабин, Зябликов, Тюлькин, Свистодырочкин, Борщ, Сусальный, Муха, Недавайло, Страдалина, Губа и т. д.). Оригинальная характеристика внутреннего мира и внешнего облика человека, целостное единство деталей и психологических подробностей поведения, наличие ярких неповторимых особенностей — положительное качество портретного описания. (При ответе следует обратить внимание на характер отношения испытуемого к воображаемому им человеку: позитивный или негативный). Данное задание полезно предлагается студентам 2-3 раза (на разные фамилии-стимулы). (Кроме характера творческого воображения и фантазии, задание выявляет ассоциативно-образное мышление, природную наблюдательность, знание человеческой психологии, ощущение стиля, пластическое видение, способность к анализу и синтезу и др.).

Основная часть. Характеристики орнаментально-декоративного зрелища: яркие колористические решения, сложные костюмы-трансформеры, светоэффекты, чистота линий, чёткость перестановок, синхронность движений, гармонии цвета, света и звука, спортивная основа (выходы, упражнения, перестроения, гимнастико-акробатические номера). Эпизод как основная структурная единица. Композиция эпизода (экспозиция, развитие действия, массовые и вставные номера спорта и искусства, финал (кульминация), уход). Сценарий как литературная канва. Режиссёрский метод художественного монтажа с использованием практически всех выразительных средств искусства. Художественно-спортивные композиции. Мизансцена, атмосфера, темпо-ритм как выразительные средства режиссуры. Глубинные и плоскостные, вертикальные и горизонтальные, круговые и спиральные, симметричные и асимметричные мизансцены. Использование воздушного пространства. Опорные

точки действия. Общая стилевая фактура зрелища. Гармония визуальной и музыкальной форм. Смена темпо-ритма внутри каждого эпизода и в самом действии в целом. Зритель как соучастник, несущий определённый образ-маску. Фоновая группа и её функции (укрупнение действия, создание яркого, образного и масштабного действия, соединение эпизодов в единое целое). Открытый и закрытый монтаж. Понятие «художественный фон». Алгоритм работы с художественным фоном. Приёмы работы «художественного фона: «оживление», «вставание», «заливка», «машинопись», «рисование». Функции «художественного фона: зритель, участник действия, участник массовых упражнений, солист. Специфика проведения репетиций с большим количеством артистов. Разметка. Работа с помощниками режиссёра и ассистентами. Координационная деятельность штаба.

Заключительная часть. Практикум по созданию орнаментально-декоративных зрелищ на миллиметровой бумаге.

Тема 10. Режиссура сюжетно-образных спектаклей

Режиссёрская разминка. Упражнение «Закончи сказку».

Студентам предлагается прослушать начало сказки, а затем продолжить ее разными способами: мелодией; рисунком (фрагмент); этюдом (фрагмент); рассказом. Сказка должна быть короткой, не более 14-15 предложений. Ответы-решения оцениваются положительно за логику сюжета, неожиданные события, оригинальность развязки, соблюдение жанра, яркость образов, эмоциональную насыщенность. (Кроме характера творческого воображения и фантазии, задание выявляет ощущение стиля и чувство жанра, способность к импровизации, пластическому видению, ощущению синтетической природы театра, обнаруживает дополнительные творческие способности).

Основная часть. Массовый сюжетно-образный спектакль-публицистическое, образное, аллегорическое представление на открытом воздухе. Ландшафтные исторические представления. Реставрация. Реконструкция. Стилизация. Мемориальные представления на ритуальных

площадках больших скульптурных комплексов. Кульминационная часть – ритуальное действо как носитель основной идеи самого зрелища. Режиссура сюжетно-образного спектакля как эстетическое осмысление реальных событий. Художественная интерпретация. Театрализация. Естественный фон. Пластический образ мизансцены. Требования к артисту: укрупнение жеста, обостренность и повышенная пластическая выразительность. Существование второго действующего лица — массы участников, создающих коллективную образность. Приёмы создания культурно-психологической атмосферы (знаково-символической среды). Функции музыки: фон, самостоятельный образ, усилитель конфликта. Ритм как ощущение времени.

Заключительная часть. Практикум по созданию сюжетно-образных спектаклей.

3.3 Творческие задания для самостоятельной работы по дисциплине «Режиссура эстрады»

1. Проанализировать книги дневников исторических личностей и наших современников. Предложить возможные варианты театрализованных и эстрадных эпизодов.
2. Прочсть поэмы Евгения Евтушенко «Братская ГЭС», «Мама и нейтронная бомба», «Казанский университет», «Голубь в Сантьяго», «Фуку» и др. Составить перечень приемов и выразительных средств, с помощью которых поэт перерабатывает документальный материал в художественный.
3. Прочсть книгу Пеатра Вайля «Стихи про меня» и пересказать одну из глав, где наиболее ярко видна обработка и переосмысление документальных фактов в стихах и комментариях.
4. Подготовить сообщение по книге Дмитрия Замятина «Метагеография: Пространство образов и образы пространства».
5. Ознакомиться с книгой Петра Вайля «Гений места» и предложить

варианты создания театрализованного эстрадного представления в пространстве городов.

6. Подготовить сообщение по книге Ю. Г. Кудрявцева «Три круга Достоевского».

7. Прочсть и сделать конспект. Подготовить обсуждение книги кинорежиссера А. Митты «Кино между адом и раем».

8. Прочсть сценарий, затем просмотреть фильм «Garpastum». Прочсть материалы о фильме и о работе над ним А. Вайнштейна и А. Германа- младшего. Выявить приемы и принципы преобразование документального материала в художественный.

9. Ознакомиться с гравюрами английского художника Хогарта и его книгой «Анализ красоты». Подготовиться к разговору об истоках и истории комиксов.

3.4 Темы для рефератов по разделам «Режиссура эстрадного номера» и «Режиссура эстрадных представлений»

1. Специфика актёрской техники артиста в эстрадном номере
2. «Датский» концерт как форма эстрадного представления
3. Специфика речевого жанра в тематическом концерте
4. Особенности фестиваля творчества как форма праздника
5. Взаимодействие артиста со зрителем в структуре тематического концерта
6. Особенности постановки детского вокального номера на эстраде
7. Гастрономический фестиваль как праздничная форма в Беларуси
8. Типы речевой характеристики, используемые в эстрадном спектакле
9. Специфика оригинального жанра в белорусской эстраде
10. Фольклорный концерт в Беларуси. Характеристика и особенности
11. Мюзикл в Беларуси как наивысшая форма эстрады

12. Специфика синтеза эстрады и цирка
13. Хореографические жанры на эстраде
14. Особенности шоу-программ на пост советском пространстве
15. Роль концерта в сборном концерте
16. Мюзикл как наивысшая форма эстрады
17. Ревю как форма эстрады
18. Трибьют-шоу как форма эстрады
19. Эстрадно-цирковое шоу в Беларуси
20. Особенности постановки эстрадного спектакля в Беларуси
21. Вокальная эстрада в Беларуси
22. Мюзикл в Беларуси
23. Постановочные приёмы на эстраде
24. Приёмы монтажа на эстраде
25. Инновационные приёмы в создании эстрадного шоу

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1 Перечень теоретических вопросов к экзамену по дисциплине

«Режиссура эстрады»

1. Особенности постановки актёрского этюда
2. Особенности постановки режиссёрского этюда
3. Особенности постановки номера в жанре анимация на ширме
4. Особенности постановки номера в жанре анимация на планшете сцены
5. Особенности постановки скетча
6. Особенности постановки сценки
7. Особенности постановки эстрадного диалога
8. Особенности постановки монолога в образе
9. Особенности работы с конферансье
10. Особенности написания и исполнения стендапа
11. Особенности постановки вокального номера
12. Особенности постановки инструментального номера
13. Особенности постановки хореографического номера
14. Особенности постановки пластического номера
15. Особенности постановки клоунского номера
16. Особенности постановки номера в жанре пародии
17. Особенности постановки номера в жанре синхробуффонады
18. Особенности постановки в жанре иллюзии
19. Особенности постановки эстрадно-циркового номера
20. Особенности постановки в жанре пантомимы
21. Особенности постановки теневого театра
22. Особенности постановки «чёрного» театра
23. Особенности постановки тантаморески
24. Особенности постановки музыкальной эксцентрики
25. Особенности постановки звукоиммитации
26. Особенности постановки номера в жанре трансформация

- 27. Особенности постановки номера в жанре психологические опыты
- 28. Особенности постановки номера в жанре вентрологии
- 29. Особенности постановки эстрадной «МХЭТки»
- 30. Особенности постановки номера в жанре художественное чтение.

4.2 Перечень теоретических вопросов к экзамену по дисциплине

«Режиссура эстрады»

- 1. Многообразие видов театрализованных и праздничных действ.
- 2. Особенности формирования замысла театрализованных представлений и праздников.
- 3. Постановочный план и его структура
- 4. Сценические жанры современных театрализованных представлений.
- 5. Жанровое решение представления и праздника
- 6. Режиссерский прием как средство раскрытия темы
- 7. Театрализация - ведущий метод организации массовых праздников.
- 8. Оформление и выражение содержания праздника, его идеи и темы в художественно-образном действии
- 9. Принцип тематического отбора и использования готовых художественных образов в праздничном действии
- 10. Использование в театрализованном представлении различных видов искусств: поэтического слова, музыки, песни, танца, кино и т.д.
- 11. Принципы построения театрализованного действия
- 12. Методика поиска и отбора художественного и документального материала для инсценировки на заданную тему
- 13. Принципы инсценирования: песни, документального материала, стиха.
- 14. Поиск образно-зрелищного раскрытия идейно-тематической сущности инсценировки
- 15. Комплекс выразительных средств воплощения образного решения

16. Понятие «монтаж». Различные способы монтажа. Особенности монтажных соединений музыкальных, хореографических, театральных и других выразительных средств
17. Принципы монтажа документального и художественно-игрового материала в массовом празднике
18. «Монтаж номеров», «монтаж аттракционов», «монтаж эпизодов»
19. Монтажная структура спектакля
20. Характеристика четырех групп исполнителей. Особенности работы с каждой группой
21. Основные приемы вовлечения участников праздника в действие
22. Организация содействия героям театрализованного представления
23. Активизация зрителей по А. Силину
24. Понятие «игры» и классификация игр
25. Образовательные и воспитательные функции конкурсно - игровых программ
26. Виды конкурсно - игровых программ
27. Виды конкурсных заданий
28. Работа режиссера с ведущими
29. Принципы отбора участников конкурсно-игровых программ
30. Особенности работы режиссера с индивидуальными участниками и командами
31. Прогнозирование игровых ситуаций
32. Работа режиссера с судьями и жюри
33. Театрализация в конкурсно - игровых программах
34. Сценарно-режиссерский ход в конкурсно - игровых программах
35. Выразительные средства в режиссуре конкурсно - игровых программ
36. Разработка и методика использования реквизита в конкурсно - игровых программах
37. Методика режиссерского анализа произведений драматургии, музыки.
38. Особенности жанров и видов театрализованных концертов.
39. Режиссерский замысел праздничного концерта.

40. Идеино-тематическая основа концерта.
41. Композиционное построение тематического концерта.
42. Темпо - ритм концерта.
43. Отбор номеров и формирование тематических «блоков».
44. Ведущие концерта, их роль в организации сквозного действия.
45. Сквозной режиссерский ход.
46. Выразительные средства в театрализованном концерте.
47. Режиссерско-постановочные приемы синтеза документального и художественного материала в формировании и постановке эпизода.
48. Приемы монтажа как способы организации сценического действия.
49. Реальный герой - основа документальности массового праздника.
50. Принципы выбора реального героя и психолого-педагогические основы общения с ним при разработке сценария.
51. Работа с реальным героем в день проведения праздника.
52. Предварительная ориентировка реального героя на сцене. Режиссура выхода и выступления реального героя.
53. Приемы активизации аудитории.
54. Категории исполнителей в массовом театрализованном представлении и празднике (реальные герои, участники театрализации, участники художественной самодеятельности и профессиональные артисты, аудитория-зритель).
55. Выразительные средства в празднике.
56. Организация действия в празднике.
57. Работа с исполнителями и участниками праздника.
58. Особенности режиссуры в условиях открытой площадки.
59. Жанры и формы представлений на открытом воздухе.
60. Особенности работы режиссера в пространстве улиц, парков и площадей.
61. Современные технологии организации и проведения театрализованных представлений и зрелищ
62. Методология реализации художественного замысла в сценарно-

постановочной работе

63. Приемы, рожденные XX веком. Коллаж, бриколаж и монтаж.
64. Приемы активизация аудитории в праздниках и представлениях.
65. Особенности режиссуры эстрадного представления и шоу.
66. Пространственные и временные особенности массового праздника.
67. Режиссерские подходы: историческая реконструкция.
68. Режиссерские подходы: иллюстрация документальных материалов, фактов и событий.
69. Драматургизация как один из принципов в работе режиссера театрализованных представлений.
70. Кинофикация и технические средства выразительности в истории театра и в современном празднике.
71. Виды и формы художественных зрелищ. Циркизация сценических искусств.
72. Режиссура и организация современного обряда как элемента праздника.
73. Особенности режиссуры театрализованного представления для детей.
74. Методика работы режиссера с реальным героем в театрализованных представлениях.
75. Режиссура современных электронных зрелищных видов искусств.
76. Сценарно-режиссерский ход в театрализованных представлениях.
77. Эволюция театрализованных досуговых форм.
78. Архитектоника и композиция сценария театрализованного представления.
79. Сценарные особенности современных популярных форм, видов, жанров празднично-игровой культуры, досугово-развлекательной индустрии, эстрадных и анимационно - игровых программ.
80. Новейшие технологии современной режиссуры праздничных зрелищ.

5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

5.1 Учебная программа по дисциплине «Режиссура эстрады»

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

УТВЕРЖДАЮ

Ректор БГУКИ

_____ Н.В. Карчевская

«_____» _____ 2025 г.

Регистрационный № УД-_____/Э. уч.

РЕЖИССУРА ЭСТРАДЫ

*Учебная программа
учреждения высшего образования по учебной дисциплине
для специальности 6-05-0215-04
Режиссура представлений и праздников
(современные зрелища и ивент-проекты)*

Минск
2025 г.

Составители:

Ю.Д.Персидская, проректор по воспитательной и идеологической 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:

И.А.Кривулько, режиссёр ГТЗУ «Молодёжный театр эстрады»;

И.А.Алекснина, 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 03.02.2025 г.);

Советом факультета традиционной белорусской культуры и современного искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 7 от 12.02.2025 г.);

Президиумом научно-методического совета учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 8 от 20.03.2025 г.).

Ответственный за редакцию

Ответственный за выпуск

Ю.Г.Николаева

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «Режиссура эстрады» является одной из основных для подготовки студентов-режиссёров в области эстрадного искусства. Данная программа составлена согласно учебному стандарту высшего профессионального образования Республики Беларусь по специальности 6-05-0215-04 Режиссура представлений и праздников (современные зрелища и ивент-проекты). В рамках этой дисциплины осуществляется подготовка основательной базы высокопрофессиональных режиссёров эстрады, способных на современном уровне осуществлять режиссёрскую и педагогическую деятельность.

Создание современных постановок эстрадных номеров разного рода, концертных программ, спектаклей театров миниатюр, мюзик-холлов, программ варьете, садово-парковых эстрад, представлений на стадионах, площадях концентрируется на творчестве режиссёра эстрады. Овладение всеми этими навыками обеспечивает весь цикл профессиональных дисциплин, одной из главных модулей в котором является «Режиссура», которая тесно взаимосвязана с другими модулями профессионального цикла – «История праздничной культуры», «Основы классической режиссуры и мастерства актёра», «Пластическое решение зрелища» и т.д.

Программа «Режиссура эстрады» предусматривает изучение сложных профессиональных режиссёрских задач на эстраде, учитывая индивидуальные особенности каждого студента, в том числе степень его одарённости, общее и профессиональное развитие, кругозор, психологические особенности.

В соответствии с образовательным стандартом высшего образования ОСВО – 2013 по специальности 6-05-0215-04 Режиссура представлений и праздников (современные зрелища и ивент-проекты) студент должен сформировать следующие компетенции: академические и профессиональные.

Академические компетенции:

- АК-1. Уметь использовать базовые научно-теоретические знания для решения теоретических и практических задач;
- АК-2. Владеть системным и сравнительным анализом;
- АК-4. Уметь работать самостоятельно;
- АК-5. Быть способным формировать новые идеи (владеть креативностью).
- АК-9. Уметь учиться, самостоятельно повышать свою квалификацию на протяжении всей жизни.

Социально-личностные компетенции:

- САК-3. Владеть способностью к межличностным коммуникациям;
- САК-5. Быть способным к критике и самокритике;
- САК-6. Уметь работать в коллективе.

Профессиональные компетенции:

- ПК-1. Участвовать в качестве артиста, продюсера эстрадных коллективов (театральных, музыкальных) разных творческих направлений.
- ПК-2. Владеть основами разработки эстрадных зрелищ, концертов, спектаклей;
- ПК-3. Создавать и исполнять программы из разнохарактерных произведений в разных формах, жанрах и стилях академической, джазовой, рок и поп-музыки;

- ПК-5. Формировать художественный репертуар, разрабатывать сценарий;
- ПК-7. Разрабатывать и организовывать творческие проекты;
- ПК-12. Использовать современные методики и технические средства обучения;
- ПК-16. Создавать инструментальные и вокальные коллективы разных творческих направлений из различных социальных и возрастных групп населения с учётом конкретных условий регионов, осуществлять руководство любительскими творческими коллективами, обеспечивать организационную и материально-техническую часть их деятельности;
- ПК-17. Сотрудничать со специалистами других творческих профилей – композиторами, художниками, участниками постановочной группы;
- ПК-18. Организовывать работу творческих коллективов для достижения поставленных целей и задач;
- ПК-19. Планировать и осуществлять административно-организационную деятельность организации (личного проекта) исполнительских искусств;
- ПК-20. Осуществлять необходимые маркетинговые действия для составления прогноза эффективности организации (проекта), находить необходимые финансовые средства для его реализации;
- ПК-21. Работать с юридической литературой и трудовым законодательством, руководствоваться нормативно-правовыми документами, связанными с деятельностью в сфере эстрады;
- ПК-25. Заниматься научно-исследовательской деятельностью в отрасли теории и истории искусства эстрады;
- ПК-28. Пользоваться современными информационными ресурсами.

Главная цель дисциплины – подготовка специалистов к самостоятельной, профессиональной и просветительской деятельности на эстраде, приобретение ими знаний и умений в сфере зрелищных искусств, а также в педагогике.

Главными задачами дисциплины являются:

- формирование художественного вкуса, особенности эстрадной постановки, творческой индивидуальности, интереса к традициям в области искусства эстрады;
- воспитание творческой дисциплины, режиссёрской инициативности;
- приобретения умения выразительно организовывать постановочный процесс, самостоятельно осваивать учебный материал, формировать специфический эстрадный репертуар;
- развитие устойчивой базы навыков и умений для решения широкого диапазона режиссёрских, художественных и технологических проблем на эстраде, в театрализованных зрелищах, разнообразных праздниках.

Процесс подготовки специалистов в области искусства эстрады направлены на овладение студентами *знаний и умений*, которые позволят на высоком уровне решать профессиональные задачи в дальнейшем творчестве и педагогической деятельности.

В результате изучения учебной дисциплины студент должен:

знать:

- методику работы над эстрадным номером;

- принципы воспитания пластической и речевой выразительности в процессе построения эстрадного номера;
- приёмы психофизического тренинга;
- приёмы режиссёрско-постановочной работы в области эстрадного искусства.

уметь:

- работать над эстрадным номером в музыкальном театре, на радио, телевидении, в концертной организации;
- воплощать художественную характеристику эстрадного образа;
- проводить актёрский тренинг.

владеть:

- методикой работы над эстрадным зрелищем;
- режиссёрско-постановочными приёмами в процессе подготовки эстрадного шоу, массового действия, эстрадного спектакля.

В соответствии с учебным планом на изучение дисциплины «Режиссура эстрады» для дневной формы обучения всего предусмотрено 180 часов, из них – 104 аудиторные занятия. Примерное распределение аудиторных часов по видам занятий: лекции – 8 часов, практические – 82 часа, индивидуальные – 14 часов. Рекомендованная форма контроля – зачёты.

СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

Введение

Предмет, задачи и структура дисциплины “Режиссура эстрадных зрелищ”. Место дисциплины в профессиональной подготовке студентов-режиссёров и её связи с другими дисциплинами. Требования к уровню знаний, умений и навыков режиссёрской школы, необходимых специалисту в области эстрадного искусства. Критерии оценки учебных достижений студентов, методы и способы оценивания. Обзор литературы и работа с учебно-методическим комплексом по дисциплине.

Тема 1. Особенности режиссуры эстрады

Дивертисментный принцип построения эстрадных программ. Признаки, на основании которых определяется порядок концертных выступлений и номеров: популярность жанра, сложность номера, мастерство исполнителя, количество исполнителей, зрелищность номера, разнообразие номеров. Приёмы монтажа номеров. Открытый и закрытый монтаж. Режиссёрский ход. Сквозное действие. Интермедия. Реприза. Связка. Мизансценирование. Иллюстрация, театрализация и игратизация как основные постановочные приёмы режиссёра эстрады. Выразительные средства эстрадных жанров: традиционные (живое слово, музыка, свет, хореография, пантомима, театр, киноискусство, динамическая и статическая проекция, скульптура, спорт, цирк, эстрада), нетрадиционные (транспорт, животные, вода, огонь, дым, естественное освещение местности) и иносказательные (аллегория, метафора, олицетворение, символ). Индивидуальность артиста – отправная точка для создания эстрадного спектакля и эстрадного номера. Актёрский ансамбль. Принцип актёрского существования артиста на эстраде. Маска-образ. Отчуждение. Принципы работы режиссёра эстрады с актёром. Режиссёр как соавтор драматурга и сценариста. Этапы работы по постановке эстрадного номера и представления.

Тема 2. Актёрский этюд как материал для создания эстрадного номера

Этюд на память физических действий. Этюды “Я – предмет” и “Я – животное”. Этюд на перемену отношения к предмету. Этюд на перемену отношения к месту действия. Этюд на музыкальный момент. Этюд “на три слова”. Этюд “впервые в жизни”. Этюд на органическое молчание. Этюд на цепочку физических действий, в основе которых лежит литературный материал. Этюд-наблюдение. Этюд на заданное событие. Практикум по созданию актёрских этюдов.

Тема 3. Режиссёрский этюд как первоначальный этап создания эстрадного номера

Этюд “Музыкальные ассоциации”. Этюд “Оживление картины”. Этюды, раскрывающие конкретные и абстрактные понятия. Этюды на создание сценической атмосферы. Понятие “Сценическая атмосфера”. Составляющие

сценической атмосферы (время и место действия, звуки, шумы, ритмы, характер освещения, темпоритм, мизансцена, событие, цвет, запах, характер мышления и общения, психо-физическое ощущение персонажей, взаимодействие с партнёрами и предметами, мебель, предметы, костюм, грим). Этюд на визуализацию скороговорочного рассказа. Физическое действие. Психофизическое действие. Инициатива. Сильная и слабая позиция. Деловая и позиционная борьба. Элементы режиссёрской задачи: действие (что делаю), цель (для чего делаю), приспособление (как делаю). Практикум по созданию режиссёрских этюдов.

Тема 4. Анимационное действие как основа сценической выразительности

Понятие “анимация”, его основные принципы. Техника предметной анимации, анимации на кукольной ширме, анимации на планшете сцены. Создание анимационного этюда. Поиск яркого образа. Подбор наиболее выразительных элементов, пристроек. Разработка конфликта, событийного ряда, сюжета, музыкально-шумового оформления. Разработка внешнего вида анимационного персонажа, изготовление костюмов, масок. Репетиционная работа. Актёрский и режиссёрский практикум по созданию анимационного этюда.

Тема 5. Эстрадный номер как основная структурная единица эстрады

Специфика и происхождение понятия “номер”. Принципы создания эстрадного номера. Основополагающие характеристики эстрадного номера: лаконичность, мобильность, ограниченность во времени, интерактивность, локальность и актуальность темы номера, использование выразительных средств жанра. Номер как “строительный материал” эстрадной программы. Классификация концертных номеров. Вербальные и невербальные номера. Сюжетные и безсюжетные номера. Номера, содержащие и не содержащие авторское начало. Драматургия номера. Эстрадный момент в номере. Аттракционность номера. Жанры и поджанры номеров. Жанры речевого рода: монолог в образе, фельетон, бытовой рассказ, буриме, миниатюра, микроминиатюра, скетч, сценка, эстрадный диалог, куплеты, музыкальная пародия. Жанры вокального рода: песня, вокализ, звуко-ритмическая импровизация. Инструментальный род. Жанры хореографического рода: танец, пластика. Жанры оригинального рода: клоунада, синхробуффонада, пантомима, музыкальная эксцентрика “Куклы на эстраде”, тантамореска, вентрология, теневой театр, “чёрный театр” и т.д. Номера эстрадно-циркового рода: дрессура, акробатика, антипод, эквилибр, воздушная гимнастика и т.д. Синтетические номера.

Тема 6. Конферанс

Конферансье как доверенное лицо публики и артистов. Требования к артисту, предъявляемые жанром. Сценический образ. Приёмы создания атмосферы.

Информативная составляющая мастерства. Политическая, нравственная и моральная позиция конференсье. Конференсье – редактор, режиссёр и объединяющее начало всех номеров в концерте. Специфика импровизации. Сольный (репризный и интермедийный), парный, театрализованный конференс. Принципы создания и взаимодействия эстрадного дуэта. Работа “на контрасте”. Понятие “Речевая реприза”, законы репризы. Отличия между ведущим и конференсье. Принципы работы режиссёра с конференсье. Игра слов. Игровые приёмы. Элементы конференса: вступление, деловые анонсы, шутки, репризы, собственный номер конференсье, окончание конференса и концерта. Практикум по работе с конференсье.

Тема 7. Номера “Малой драматургии эстрады”: скетч, сценка, эстрадный диалог

Скетч – короткая комическая пьеса. Определение и выявление темы и идеи. Формулировка сверхзадачи. Определение предлагаемых обстоятельств и событийного ряда. Определение исходного, центрального, главного и финального события. Поиск природы конфликта, сквозного действия, действенной линии персонажей. Поиск характеров. Эстрадные признаки скетча: условная форма, одна узконаправленная тема, насыщенность репризами, ограничение количества актёров до двух, локальная злободневная проблематика, предельная сжатость драматургии, эксцентричность персонажей, наличие трюков, использования приёма апелляции к зрителю. Различия между скетчем и сценкой: необязательное присутствие сюжета в сценке, создание конфликта через столкновение характеров (позиционный конфликт), репризно-диалогное построение. Эстрадный диалог. Самая высокая мера условности. Предлагаемые обстоятельства – реально идущий концерт. Текст диалога – цепь реприз. Практикум по постановке скетча, сценки, эстрадного диалога.

Тема 8. Эстрадный монолог

Эстрадный монолог, “монолог в образе”, комедийная или сатирическая сценка, разыгранная одним актёром от лица какого-нибудь персонажа. Сатирический монолог (фельетон). Юмористический монолог. Специфика трансформации артиста в образ на эстраде. Комплекс выразительных средств, работающих на образ: манера речи, мимика, интонация, “постав” головы, походка, жестикуляция, деталь костюма, игровой реквизит. Необходимость выразить главную черту характера. Специфика режиссуры: создание иллюзии сиюминутности “рождения” слова, обращение к зрительному залу, поиск внутренней и внешней характерности в синтезе характера персонажа и внутренней индивидуальности артиста, постижение логики повествования, точная передача репризы. Специфика работы режиссёра с автором: монолог пишется под конкретного исполнителя и потом “подгоняется” под него; работа над текстом продолжается и после выпуска номера в прокат. Отличие бытового рассказа от монолога: он может быть написан не от первого лица, содержать большое количество действующих лиц. Приём превращения литературного произведения в эстрадный бытовой рассказ – выстраивание общения артиста со

зрительным залом. Практикум по постановке и исполнению эстрадного монолога.

Тема 9. Стендап

Стендап – самая концентрированная форма комедии. Принципы выбора темы для стендапа. Образ стендапера. Структура шутки: заявка, поворот, развязка. Установка (сетап). Кульминация (панчлайн). История. Главное предположение. Реинтерпретация. Коннектор. Механизмы структуры шутки. Составляющие сильного стендапа: эмоции, конкретная тема, личный опыт, нестандартная точка зрения, отыгрыш. Практикум по написанию и исполнению стендапа.

Тема 10. Пародия

Виды пародий на эстраде. Пародия на известную личность, на художественное событие, на политическое или общественное явление, на социальные и бытовые явления, на художественные штампы и художественные явления. Литературная пародия. Речевая пародия. Музыкальная пародия. Три категории пародий (внутреннее перевоплощение в другого человека, дружеский шарж, имитация). Техника “вербатим”. Выразительные средства пародий: речь, пластика, мимика, костюм, грим, драматургическое и композиционное решение. Практикум по постановке и исполнению пародии.

Тема 11. Режиссура вокального и инструментального номера

Эстрадное пение и игра на музыкальном инструменте как комплекс выразительных средств. Мера вмешательства сценариста и композитора в создание инструментального и вокально-эстрадного номера. Сюжетная песня. Бессюжетная песня. Инструментальное произведение с сюжетной основой. Основной тип театрализованного вокально-эстрадного номера – песня-сценка. Тема и музыкальный стиль песни и инструментального исполнения как основа драматургической разработки номера. Тип номера “Песня от лица героя”, исполнение “от лица героя”. Драматургия в театре песни. Драматургия инструментального концерта. “Рассказ” сюжета песни, инструментального произведения как драматургический приём эстрады. Драматургия вокального и инструментального номера как толчок к созданию постоянного эстрадного номера певца, инструментального исполнителя. Практикум по созданию номеров вокального и инструментального рода.

Тема 12. Режиссура хорео-пластического номера

Истоки эстрадного танца. Работа режиссёра с хореографом, балетмейстером, артистами балета. Отличия между жанрами “танец” и “пластический этюд”. Выразительные средства пластики и хореографии. Бессюжетный и сюжетный номер. Хореографическая сценка. Танцевально-игровая миниатюра. Гротесковый танец. Эксцентрический танец. Сатирический танец. Танец “Гёрлз”. Хорео-пластический этюд. Дуэтно-акробатический танец. Народно-эстрадный танец. Ансамблевые пляски на фольклорном материале. Военная пляска. Соотношение

темпо-ритма и динамики танца. Кульминация в хореографическом номере. Сочетание хореографической техники, темпоритма, динамики с приёмами светового, музыкального, художественного оформления сцены. Особенности работы режиссёра с балетмейстером. Практикум по созданию хореографических номеров.

Тема 13. “Куклы на эстраде”

Истоки кукольного театра. Белорусская батлейка как тип народного зрелища. Разновидности кукол: пальчиковые, перчаточные (петрушечные), мимирующие, тростевые, марионетки, ростовые). Техники и подходы. Специфика композиционного построения кукольного номера. Кукла и кукловод как универсальная тема кукольного эстрадного представления. Вентрология. Звукоимитация. Тантаморески. Сатирическое кукольное представление. Практикум по созданию кукольного номера и представления на эстраде.

Тема 14. Теневой театр. “Чёрный театр”

История театра теней. Техника. Силуэтная кукла. Объёмная кукла. Предметы на тени. Человек на тени. Полихромная и монохромная тень. Приёмы создания динамики на тени. Приёмы трансформации. История “Латерна Магика”. Принцип “чёрного кабинета”. Технические приспособления: чёрная “одежда сцены”, затемнение, свет ультрафиолетовой лампы, флуорисцентные костюмы. Театр рук. Театр светящихся марионеток. Практикум по созданию представлений в жанрах теневого и “чёрного” театров.

Тема 15. Синхробуффонада

Синхробуффонада (ответвление пародии) – разыгрывание при помощи пантомимы сюжета под фонограмму музыки, песен, шумов, звуков и т.д. Приёмы площадного театра: утрированно-комическая манера актёрской игры, гротеск, окарикатуривание. Выразительные средства жанра: речь, пластика, мимика, костюм, грим, драматургическое и композиционное решение. Практикум по созданию синхробуффонады на эстраде.

Тема 16. Пантомима. Клоунада. Музыкальная эксцентрика

Два значения понятия «пантомима». Условность пластического языка и оправдание его в композиции номера. Работа с воображаемым пространством, временем, партнёром, предметом. Органика молчания мима. Специфические приёмы пантомимы: статика, утрированная мимика, стилевые движения, трансформирующиеся предметы. Поджанровое разнообразие пантомимических номеров: классическая, философская, по произведениям художников-карикатуристов, буффонада, клоунада, музыкальная эксцентрика. Разновидности клоунады. Отличия эстрадной клоунады от цирковой. Клоунская маска. Классические архетипы. Поиск «зерна образа». Поиск правдоподобного архетипа поведения. Трюковое действие. Амплуа артистов, работающих в жанре музыкальной эксцентрики: музыкальные клоуны, музыкальные эксцентрики, музыканты-виртуозы. Основные приёмы, на которых строится музыкальная

эксцентрика: игра на обычных музыкальных инструментах необычным способом, игра на необычных музыкальных инструментах, игра на трюковых музыкальных инструментах, борьба с непокорным музыкальным инструментом, музыкально-инструментальный диалог, человек-оркестр, сочетание спортивной игры со звукоизвлечением, «музыкальный тандем», «циркоджаз», художественный свист.

Тема 17. Эстрадно-цирковые номера

Разнообразие эстрадно-цирковых номеров: эквилибристика, жонглирование, иллюзион, акробатика, дрессура, антипод и др. Постановка сюжетного (театрализованного) номера. Постановка бессюжетного номера. Выстраивание действенной линии посредством трюков. Оправдание трюка. Подготовительная пауза, срыв трюка, комплимент. Эстрадно-цирковой образ. Мера театрализации в эстрадно-цирковом жанре. Синтез трюков с эстрадными выразительными средствами (хореография, вокал, слово, инструментальная музыка, оригинальный жанр).

Тема 18. Особенности постановки эстрадного номера на основе прозы и поэзии

Определение понятия “авторский текст”. Приём иллюстрации – поддержка художественным материалом факта или информации. Театрализация – образное решение, соединение фактов и художественных средств. Символ. Метафора. Аллегория. Виды театрализации: компилированная или комбинированная, оригинальная, смешанная. Метод инсценирования. Адаптация литературного сюжета. Метод компиляции. Режиссёрское видение. Метод ассоциации. Режиссёрская интерпретация. Специфика использования приёма театрализации в театрализованном концерте. Практикум по созданию номера на основе прозы и поэзии.

Тема 19. Создание эстрадного номера по мотивам произведений киноискусства

Понятие «эстрадности» в киноискусстве. Определение жанра и идейного содержания фильма и его частей. Интерпретация сцен из кинопространства в сценическое. Пределы эстрады. Мизансцена. Ритм. Облик и характеристика персонажей. Монтаж. Песня. Фон. Лейтмотив. Сюжетный номер. Тематический номер. Ассоциативный номер. Компоненты номера: творчество артистов, декорации, костюмы, музыка, освещение, звуковое оформление. Принципы внедрения в номер видеоматериала. Практикум по созданию номера на основе киноматериала.

Тема 20. Создание эстрадного номера на основе фольклорного материала

Определение понятия «фольклор». Критерии отбора произведений для постановки. Пути перевода устно-поэтического материала в сценическое произведение. Этапы режиссёрской разработки и исследования литературного текста. Смысловая и идейная нагрузка текста. Функциональная нагрузка текста. Стилль и лексика произведения. Атмосфера. Режиссёрский образ. Выразительные

средства. Стилизация. Фольклоризация. Практикум по созданию номера на основе фольклора.

РАЗДЕЛ 2. РЕЖИССУРА ЭСТРАДНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

Тема 1. Режиссура концерта

История возникновения и развития данной эстрадной формы. Разновидности концерта: сборный, тематический, обзорное, камерное ревю, ревю-фейерия, “датский”, детский, одножанровый, концерт народного творчества, сольный. Основной принцип создания сборного концерта. Роль конферансье в драматургии концерта. Драматургическая конструкция концерта. Монтажная сборка композиции. Жанровая специфика сборного концерта. Монтажный приём прерванного действия. Принципы построения обзора. История и развитие данной формы. Отличия ревю-феерии и камерного ревю. Структура технически сложных составных номеров. Жанровое разнообразие концерта народного творчества. Роль юмора в драматургии программы. Принцип музыкально-драматургического действия. Структура «датского» концерта. Варианты сценарных ходов. Детский концерт. Концерт в исполнении детей для детей, в исполнении детей для взрослых, в исполнении взрослых для детей. Учёт разницы возрастного восприятия при создании программы. Театрализованное ёлочное представление. Нарастающий принцип распределения действия. Роль актёрской индивидуальности в создании номеров для сольного концерта. Практикум по написанию сценариев разных видов концертов.

Тема 2. Режиссура эстрадного спектакля

История возникновения и развития данной эстрадной формы. Жанровая специфика эстрадного спектакля. Принципы создания: “от драматургии к номеру”, “от номера к драматургии”. Особенности создания спектакля по мотивам драматургического произведения. Принципы создания эстрадных номеров для спектакля. Метод действенного анализа пьесы. Выстраивание взаимодействия со зрителями. Определение моментов, собирающих внимание зрителей. Специфика создания спектакля по авторскому сценарию. Драматургические ходы. Приёмы монтажа номеров в драматургию спектакля. Работа с авторами-драматургами. Композиция моноспектакля. Создание эстрадного образа. Смысловые узлы. Монтаж блоков и эпизодов. Пролог. Эпилог. Режиссёрские приёмы и их принципы: парадоксальная трактовка сцены и образа, сценическая реализация метафоры, использование щитов и песен-зонгов, проигрывание спектакля или эпизода в порядке, обратном фабуле, приём повтора, приём обнажения сцены, приём включения в текст ремарок, перенесение сценического действия в зрительный зал, использование лозунгов, отсутствие оформления, исключение отношения актёра при произнесении текста, усиление нужного момента музыкой и т.д. Практикум по написанию сценариев эстрадного спектакля. Мюзикл как разновидность эстрадного спектакля. Мюзикл как наивысшая форма эстрадного искусства. Точки соприкосновения мюзикла, эстрадного и музыкального спектакля.

Драматургическая основа режиссёрской композиции мюзикла. Режиссура мюзикла: принципы, подходы, специфика. Использование новейших информационных технологий в постановке мюзикла. Особенности постановки мюзикла в Беларуси.

Тема 3. Постановка шоу

Шоу как форма эстрады. Современные тенденции в развитии шоу. Шоу в нашей стране и за границей. Основные специфические особенности представления. Зависимость структуры программы от индивидуальности исполнителя. Технологические особенности зрелища. Принцип нарастания зрелищности. Принцип двойной драматургии. Контрапункт. Драматургические ходы. Технические возможности современных концертных площадок. Тенденции развития зрелищности в будущем. Законы режиссёрского монтажа шоу. Анализ применения законов построения композиции, средства и способы организации зрелищной композиции, а также законы режиссёрского монтажа при построении зрелища. Пластико-хореографическое шоу. Лазерно-световое шоу. Пиксель-шоу. Шоу стихий (огненное шоу, шоу “поющих фонтанов” и т.д.). Эстрадно-цирковое шоу. Техническое шоу. Синтетическое шоу. Специфика шоу в Беларуси. Практикум по написанию шоу-программ.

Тема 4. Режиссура фольклорных представлений

Понятие «обряд». Функции обряда. Семейно-бытовая обрядность белорусов. Гражданские и государственные обряды. Главные компоненты обряда: слово, символ, музыка, пластика, элементы художественно-декоративного искусства. Режиссёрский анализ народного обряда. Режиссёрское видение обрядового действия. Работа режиссёра с художником по художественно-декоративному решению обряда. Работа режиссёра над музыкальным решением обряда. Пластико-хореографическое решение обряда. Язык и слово в традиционном обряде. Этапы постановочной работы по воплощению обрядового действия. Сценарно-режиссёрская разработка обряда календарного цикла. Понятия «реставрация», «реконструкция», «трансформация». Режиссёрская фантазия и традиционные элементы в постановке обрядового действия. Особенности режиссуры народного обряда на открытом пространстве (в натуральных условиях). Фольклорно-этнографическая разработка обряда календарного цикла на основе изучения этнографических и литературных источников. Сценарно-режиссёрская разработка обряда в натуральной среде с учетом национальных и региональных традиций.

Тема 5. Режиссура площадных представлений

Понятие «Площадной театр». Комедия, буффонада, гротеск, эксцентрика. Фарс. Соти. Дель арте. Карнавал как сложная система площадных и уличных действий, шествий. Отсутствие деления на исполнителей и зрителей. Разновидности народных гуляний: инверсия, ослабление и снятие запретов,

естественный хаос. Шуты и дураки, которые находятся на границе жизни и искусства, – носители карнавального начала. Историко-культурные истоки маскарада. Организация маскарадного пространства. Маски и маскарадные одежды. Театральность маскарада. Маскарадная интрига. Маскарадная традиция карнавала. Девять типов европейского карнавала. Карнавал «по поводу». Карнавал в рамках фестиваля или концерта. Локальные карнавалы. Мини-карнавалы. Карнавал профессий и увлечений. Карнавалы-реконструкции и карнавалы-стилизации. Политические и социальные карнавалы. Литературные и исторические карнавалы. Неформальные и элитарные карнавалы. Карнавал-шествие (наличие сюжета). Колядки как народная форма карнавала. Карнавалы в русских традициях. Карнавалы-маскарады. Стихийные карнавалы-настроения. Цель карнавала: конкурс, фестиваль, настроение, игра. Параллельное и поочерёдное развитие действия. Мероприятия карнавального типа: маскарады, театрализованные представления. Лицо карнавала. Маски и костюмы на карнавале. Музыка на карнавале. Виды и типы карнавальных действий. Методика организации карнавала. Технологии карнавальных шествий.

Тема 6. Режиссура паратеатральных представлений

Значение понятия «паратеатральность». Паратеатральная культура Беларуси XVII-XVIII вв. Охота. Чествование. Коронация. Крестный ход. Основные принципы паратеатрального представления. Особенности режиссуры паратеатрального представления. Реконструкция. Правдоподобие. Атмосфера. Специфика работы с актёрами. Современные паратеатральные формы: хеппинг, перформанс и флеш-моб. Характерные качества: доминирование визуальных образов, синтез искусств, функционирование на грани реального и художественного, спонтанность, вариативность, соучастие аудитории. Перформанс как театрализованная форма. Отличия перформанса от спектакля. Провакационность. Отказ от устоявшихся традиций. «Одноразовость» представления. Приём монтажа художественных и документальных фрагментов. Классический флешмоб. Развлекательные флешмобы (арт-моб, фаршинг, фан-моб). Политический флешмоб. Рекламный флешмоб. Танцевальный флешмоб. Экстремальный флешмоб. Методика создания перформансов и флешмобов.

Тема 7. Режиссура клубных форм

Основные функции и задачи мероприятий клубного типа. Театрализованное представление как форма педагогики. Виды и жанры культурно-массовых мероприятий и театрализованных представлений клубного типа: литературно-музыкальные композиции, театрализованные и игровые конкурсы, концертные программы, театрализованные представления для детско-юношеской аудитории, эстрадно-театрализованные виды досуга, театрализованные публицистических представлений, тематические вечера, современные обряды, народные праздники, массовые праздники и театрализованные представления, театрализованные представления под открытым небом. Работа с разнородным и разножанровым материалом на основе монтажного метода. Разработка режиссёрского замысла с учётом

специфики имеющихся выразительных средств. Коллективная работа по подготовке мероприятия – залог успеха в его реализации. Методы и приёмы активизации зрителей. Особенности работы режиссёра с разными категориями артистов: дети, подростки, студенты, солдаты, спортсмены, инвалиды, люди с особенностями психического развития.

Тема 8. Режиссура агитационно-художественных зрелищ

Представление агитбригады как одна из форм народной эстрады. Многообразие жанровых форм: художественное чтение, монолог, фельетон, многоголосая декламация, скетч, интермедия, конференс, песня, куплет, частушка, лубок, раешник, пантомима, танец, подтанцовка, инструментальная музыка, иллюзия, фокусы, жонглирование и т. п. Характеристики формы: злободневность, высокая патетика, сатира, лирика, юмор, открытая политическая направленность, гражданственность, образная форма, соединение художественных и агитационных задач, боевой дух. Живая газета и «Синяя блуза» - предшественники агитбригад. Основа сценария – подлинные события и факты. Композиция. Мизансцена. Темпо-ритм. Музыка.

Тема 9. Режиссура орнаментально-декоративных зрелищ

Стадион – площадка для зрелища. Характеристики орнаментально-декоративного зрелища: яркие колористические решения, сложные костюмы-трансформеры, светозффекты, чистота линий, чёткость перестановок, синхронность движений, гармонии цвета, света и звука, спортивная основа (выходы, упражнения, перестроения, гимнастико-акробатические номера). Эпизод как основная структурная единица. Композиция эпизода (экспозиция, развитие действия, массовые и вставные номера спорта и искусства, финал (кульминация), уход). Сценарий как литературная канва. Режиссёрский метод художественного монтажа с использованием практически всех выразительных средств искусства. Художественно-спортивные композиции. Мизансцена, атмосфера, темпо-ритм как выразительные средства режиссуры. Глубинные и плоскостные, вертикальные и горизонтальные, круговые и спиральные, симметричные и асимметричные мизансцены. Использование воздушного пространства. Опорные точки действия. Общая стилевая фактура зрелища. Гармония визуальной и музыкальной форм. Смена темпо-ритма внутри каждого эпизода и в самом действии в целом. Зритель как соучастник, несущий определённый образ-маску. Фоновая группа и её функции (укрупнение действия, создание яркого, образного и масштабного действия, соединение эпизодов в единое целое). Открытый и закрытый монтаж. Понятие «художественный фон». Алгоритм работы с художественным фоном. Приёмы работы «художественного фона: «оживление», «вставание», «заливка», «машинопись», «рисование». Функции «художественного фона: зритель, участник действия, участник массовых упражнений, солист. Специфика проведения репетиций с большим количеством артистов. Разметка. Работа с помощниками режиссёра и ассистентами. Координационная деятельность штаба.

Тема 10. Режиссура сюжетно-образных спектаклей

Массовый сюжетно-образный спектакль- публицистическое, образное, аллегорическое представление на открытом воздухе. Ландшафтные исторические представления. Реставрация. Реконструкция. Стилизация. Мемориальные представления на ритуальных площадках больших скульптурных комплексов. Кульминационная часть – ритуальное действо как носитель основной идеи самого зрелища. Режиссура сюжетно-образного спектакля как эстетическое осмысление реальных событий. Художественная интерпретация. Театрализация. Естественный фон. Пластический образ мизансцены. Требования к артисту: укрупнение жеста, обостренность и повышенная пластическая выразительность. Существование второго действующего лица — массы участников, создающих коллективную образность. Приёмы создания культурно-психологической атмосферы (знаково-символической среды). Функции музыки: фон, самостоятельный образ, усилитель конфликта. Ритм как ощущение времени.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ
(дневное обучение)
РАЗДЕЛ 1. Режиссура эстрадного номера

Номер раздела, темы	Название раздела, темы				
		Лекции	Практические занятия	Индивидуальные Занятия	Форма контроля Знаний
1.	<i>Введение</i>	2			
2.	Тема 1. Особенности режиссуры эстрадного зрелища	2			
3.	Тема 2. Актёрский этюд как материал для создания эстрадного номера		2		Постановка этюда
4.	Тема 3. Режиссёрский этюд как первоначальный этап создания эстрадного номера		2		Постановка этюда
5.	Тема 4. Анимационное действие как основа сценической выразительности			2	Постановка этюда

6.	Тема 5. Эстрадный номер как основная структурная единица эстрады		2		
7.	Тема 6. Конферанс		2		
8.	Тема 7. Номера «малой драматургии эстрады»: скетч, сценка, эстрадный диалог		2		Постановка номера
9.	Тема 8. Эстрадный монолог		2		Постановка номера
10.	Тема 9. Стендап		2		Постановка номера
11.	Тема 10. Пародия		2		Постановка номера
12.	Тема 11. Режиссура вокального и инструментального номера		2		Постановка номера
13.	Тема 12. Режиссура хорео-пластического номера		2		Постановка номера
14.	Тема 13. Куклы на эстраде		2		Постановка номера
15.	Тема 14. Теневой театр. «чёрный театр»		2		Постановка номера
16.	Тема 15. Синхробуффонада		2		Постановка номера
17.	Тема 16. Пантомима. Клоунада. Музыкальная эксцентрика		2		Постановка номера
18.	Тема 17. Эстрадно-цирковые номера		2		Постановка номера
19.	Тема 18. Особенности постановки эстрадного номера на основе прозы и поэзии		2		Постановка номера
20.	Тема 19. Создание эстрадного номера по мотивам произведений киноискусства			2	Постановка номера
21.	Тема 20. Создание эстрадного номера на основе фольклорного материала			2	Постановка номера, зачёт
	ВСЕГО	4	42	6	

РАЗДЕЛ 2. Режиссура эстрадных представлений

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Лекции	Практические занятия	Индивидуальные Занятия	Форма контроля Знаний
1.	Тема 1. Режиссура концерта	2	4	2	Проект концерта
2.	Тема 2. Режиссура эстрадного спектакля		4	2	Проект спектакля
3.	Тема 3. Постановка шоу	2	4	2	Проект шоу
4.	Тема 4. Режиссура фольклорных представлений		4		Проект представления
5.	Тема 5. Режиссура площадных представлений		4		Проект представления
6.	Тема 6. Режиссура паратеатральных представлений		4		Проект представления
7.	Тема 7. Режиссура клубных форм		4		Проект представления
8.	Тема 8. Режиссура агитационно-художественных зрелищ		4		Проект зрелища
9.	Тема 9. Режиссура художественно-спортивных зрелищ		4		Проект зрелища
10.	Тема 10. Режиссура сюжетно-образных спектаклей		4	2	Проект спектакля, зачёт
	ВСЕГО	4	40	8	

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

Литература

Основная:

1. Ардов, В. Е. Разговорные жанры на эстраде / В. Е. Ардов. – М. : Сов. Россия, 1968. – 230 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.
5. Галлеев, Б. Театрализованные представления «Звук и свет» под открытым небом / Б. Галлеев. – Казань : Искусство, 1991. – 227 с.
6. Дмитриев, Ю. А. Советский цирк / Ю. А. Дмитриев. – М. : Просвещение, 1962. – 400 с.
7. Жигульский К. Праздник и культура / К. Жигульский. – М. : Прогресс, 1985. – 336 с.
8. Клитин, С. С. Эстрада: Проблемы теории, истории и методики / С. С. Клитин. – Л. : Искусство, 1987. – 190 с.
9. Луначарский, А. В. О массовых празднествах, эстраде, цирке / А. В. Луначарский. – М. : Искусство, 1981. – 424 с.
10. Мазаев, А. И. Праздник как социально-художественное явление / А. И. Мазаев. – М. : Наука, 1978. – 392 с.
11. Макаров, С. М. Клоунада мирового цирка: история и репертуар / С. М. Мазаев. – М. : РОССПЭН, 2001. – 368 с.
12. Мочалов, Ю. Композиция сценического пространства / Ю. Мочалов. – М. : Просвещение, 1981. – 239 с.
13. Ремез, О. Мизансцена – язык режиссёра / О. Ремез. – М. : Просвещение, 1965. – 24 с.
14. Триадский В. А. Основы режиссуры театрализованных представлений / А. В. Триадский. – М. : МГИК, 1985. – 73 с.
15. Туманов, И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта / И. М. Туманов. – Л. : , 1974. – 95 с.
16. Черняк, Ю. М. Режиссура праздников и зрелищ / Ю. М. Черняк. – Минск : Тетра Системс, 2004. – 224 с.
17. Чечетин, А. И. Искусство театрализованных представлений / А. И. Чечетин. – М. : Сов. Россия, 1988. – 136 с.
18. Чечетин, А. И. Основы драматургии театрализованных представлений / А. И. Чечетин. – М. : Просвещение, 1981. – 102 с.
19. Шароев, И. Г. Драматургия массового действия / И. Г. Шароев. – М. : ГИТИС, 1979. – 105 с.
20. 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. Петров, Н. В. Режиссура массовых спортивно-художественных представлений / Н. В. Петров. – Л. : Нева, 1987. – 278 с.
7. Ратнер, Я. В. Эстетические проблемы зрелищных искусств / Я. В. Ратнер. – М. : Искусство, 1979. – 135 с.
8. Сегал, М. Д. Физкультурные праздники и зрелища / М. Д. Сегал. – М. : Советская Россия, 1977. – 88 с.
9. Силин, А. Д. Площади – наши палитры / А. Д. Силин. – М. : Советская Россия, 1982. – 106 с.

Методические рекомендации по организации и выполнению самостоятельной работы студентов

Самостоятельная работа студентов по темам учебной дисциплины осуществляется в форме просмотра разнообразных эстрадных форм и их самостоятельного режиссёрского анализа, построения оригинальных авторских режиссёрских эстрадных форм.

Перечень рекомендуемых средств диагностики учебной деятельности студентов

Для кантроля за усвоением студентами учебного материала используются следующие средства диагностики:

- методы устной диагностики знаний (устный опрос, реферативное сообщение, доклад);
- методы практической диагностики (написание сценарных планов, сценариев и режиссёрских замыслов, постановка эстрадных номеров).