

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»

ФАКУЛЬТЕТ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЭСТРАДЫ

Ю.П. Лято

РЕЖИССУРА ЭСТРАДНОГО НОМЕРА

Методические рекомендации

Специальность 52.05.02:
режиссура театра
Квалификация: специалист

Санкт-Петербург
СПбГИК
2019

УДК 792.7:792.075(07)

ББК 85.360р30

Л97

Рекомендовано к печати учебно-методическим советом СПбГИК № 4 от _____ в качестве учебно-методического пособия.

Рецензенты:

Конович А.А., заведующий кафедрой режиссуры и актерского искусства эстрады Санкт-Петербургского государственного института культуры, доктор педагогических наук, профессор;

Лаврецова С.В., директор Санкт-Петербургского государственного театра юных зрителей, профессор.

Лято Ю.П.

Л97 Режиссура эстрадного номера : методические рекомендации / Ю.П. Лято. – Санкт-Петербург : СПбГИК, 2019. – 45с.

Методические рекомендации рассчитаны на студентов режиссёрских специальностей, позволяет им в доступной форме понять все этапы постановки эстрадного номера, предусмотренные программой обучения по дисциплине «Режиссура и актерское мастерство» специальности 52.05.02 «Режиссура театра».

УДК 792.7:792.075(07)

ББК 85.360р30

© Федеральное государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», 2019

Оглавление.

Раздел 1 – Введение	4
Раздел 2 – Замысел эстрадного номера.....	6
Раздел 3 – Жанр эстрадного номера.....	13
Раздел 4 – Действенный анализ эстрадного номера.....	25
Раздел 5 – Работа режиссера с актерами при постановке номера.....	31
Раздел 6 – Драматургия эстрадного номера.....	36
Раздел 7 – Стилистическое единство эстрадного номера.....	38
Раздел 8 – Список рекомендованной литературы.....	41
Раздел 9 – Список интернет ресурсов.....	44

Раздел 1. Введение

Режиссура эстрадного номера – тема очень объемная, многогранная и интересная. Само по себе понятие режиссура неоднозначно, и каждый интерпретирует его по-своему. Термин «режиссёр» был известен ещё В. И. Далю, который в своём Толковом словаре определил его следующим образом: «Управляющий актерами, игрою, представлениями, назначающий, что давать или ставить, раздающий роли»¹. Действительно, емкое и актуальное определение. Важно отметить, что профессия режиссер зародилось только во второй половине 19 века, до этого ее роль чаще всего исполняли актеры или сами драматурги. Как правило, функции режиссера в 19 веке больше напоминали функции директора, организатора. Профессия режиссер не зря появилась именно в этом временном отрезке. Именно к этому времени театры приходят к пониманию того, что спектакли должны быть идейно-направленными, должно существовать единство в действиях актеров на сцене, в костюме, сценографии, музыкальном сопровождении – во всем. Чтобы мысль, заложенная драматургом в пьесе, дошла до зрителя, режиссер должен использовать все известные ему средства выразительности. Режиссер – человек, способный заразить идеей, и способный донести ее до зрителей. И речь идет не только о режиссерах драматического театра. Режиссер эстрады тоже должен соответствовать всем, вышеперечисленным требованиям. Хотя, безусловно, в режиссуре эстрады есть свои особенности, о которых стоит рассказать.

Именно о режиссуре эстрадного номера и пойдет речь в этой работе. Но для начала, необходимо выяснить, что же такое эстрада?

Эстрада – это вид сценического искусства малых форм преимущественно популярно-развлекательного направления. Эстрадный номер, в отличие от больших театральных форм, имеет ряд особенностей, которые стоит учитывать. «Номер – отдельное, законченное выступление одного или нескольких артистов. Является основой эстрадного искусства» - это определение дает нам Дмитриев, и я не могу с ним не согласиться. И действительно, без номера как такового невозможно представить себе искусство эстрады.

Итак, какими же особенностями обладает эстрадный номер?

Во-первых, номер строго ограничен по времени. Чаще всего театральное произведение малой формы не может длиться более семи минут, реже десяти. А это значит, что за короткий промежуток времени режиссер должен выстроить номер таким образом, чтобы в нем непременно были завязка, кульминация, развязка.

¹ Толковый словарь живого великорусского языка – в 4 том; - авт.-сост. В.И. Даль, - 2 – ое изд. – СПб; Типография М.Ф. Вольфа

Во-вторых, номер должен представлять собой самостоятельное и законченное произведение искусства. Кстати, именно по этим признакам точнее всего определяется — номер это или нет, является ли он действительно законченным произведением со своей завязкой, развитием, кульминацией, финалом; с раскрытием темы, с использованием выразительных средств, присущих данному жанру. Проверить это можно легко: если то, что поставил режиссер, может идти только в каком-то конкретном спектакле, в специальной программе, на особой площадке; если это понятно зрителю только в общем контексте программы или спектакля, то такое произведение, не является эстрадным номером.

В-третьих - эстрадный номер должен быть мобилен. Это значит, что он должен быть легко трансформируем под любую сцену, часто даже трансформируем и под любую тематику. А значит, что номер обладает не таким уж большим спектром сценической выразительности, по сравнению с большими театральными формами. Действительно, нелепо выстраивать огромные декорации или выставлять сложную световую партитуру для произведения, которое будет длиться пять минут, а по окончании должно очень быстро смениться на другой номер.

Все вышеперечисленные качества и особенности эстрадного номера многое говорят и о режиссуре эстрады. Режиссер эстрады должен уметь сценически очень емко формулировать и доносить идею произведения до зрителя. Все средства выразительности должны быть очень грамотно выбраны и идеально подходить для того или иного произведения. И, конечно же, работа режиссера с актерами при постановке эстрадного номера будет отличаться от драматической манеры. Хотя, безусловно, многое будет общим.

В этой работе я постараюсь разобрать, как же работать режиссеру над эстрадным номером и пошагово объясню специфику постановки эстрадного номера от замысла к воплощению.

Раздел 2. - Замысел эстрадного номера

Думаю, многие режиссеры и актеры, зачастую замечали тот факт, что иногда замысел спектакля или эстрадного номера получается интереснее самого сценического воплощения. Почему так происходит? И как сделать так чтобы этого не происходило, а на сцене воплощалось то, что задумывалось? К сожалению, ответы на эти вопросы очень трудно найти. Однако, есть определенные закономерности, которые стоит учитывать.

Во-первых, между замыслом и воплощением находится огромное пространство. Под пространством, в данном случае, я подразумеваю и время, потраченное на придумку, репетиции, и стилистическое решение произведения, и организацию всех технических служб, и многое другое.

Во-вторых, это человеческий фактор. Он в этой профессии играет, как многие знают, огромную роль. То, что чувствует и видит режиссер, может кардинально отличаться от того, что понимает и чувствует актер. То же самое будет касаться и костюмеров, сценографа, художника по свету, балетмейстера и многих других участников постановочного процесса. Иногда непонимание задумки, замысла режиссера со стороны актеров или технических служб – приводит к тому, что спектакль или номер и вовсе не будет показан публике. Умение заражать идеей, зажигать ей участников постановочной группы, верно объяснять поставленную задачу и грамотно выстраивать репетиционный процесс – является одним из наиболее важных режиссерских качеств. Однако стоит понимать, что замысел никогда не бывает только режиссерским. Георгий Александрович Товстоногов утверждал, что замысел является некие «заговором» одинаково думающих людей. Он советовал всем режиссерам настолько увлекать, заражать артистов своими идеями, что бы те, в последствии, считали этот замысел своим детищем. В процессе работы над сценическим произведением актер обязан быть соавтором.

В-третьих, необходимо учитывать всевозможные обстоятельства. Особенно остро этот вопрос стоит при подготовке эстрадного номера. Ведь, как известно, эстрадный номер должен быть мобилен во всех отношениях. В любой момент могут измениться многие требования к тому или иному номеру. Под изменения может попасть хронометраж номера, может постоянно меняться сценическая площадка, иногда номер может корректироваться в зависимости от тематических предпочтений, например, заказчика. Режиссер эстрадного номера должен быть готов к такого рода коррекциям и изменениям, что в свою очередь усложняет воплощение первоначального замысла.

Выше я описала три важных, на мой взгляд, аспекта, которые могут помешать воплотить первоначальный замысел на сцене. Однако, прежде чем приступать к проблеме замысла эстрадного номера, необходимо все-таки

изучить, что же такое собственно замысел? Почти не одна книга по режиссуре не обходится без упоминания о замысле, при этом, очень сложно найти его конкретное определение.

Товстоногов в своих книгах много размышляет об этом. Приведу некоторые интересные доводы: « ... в самом понимании замысла существуют две крайние точки зрения. Одна точка зрения заключается в том, что замысел формируется в процессе создания спектакля и заранее его иметь не следует. Замысел спектакля формируется, так сказать эмпирическим путем, и, чем менее предвзято подойдет режиссер к работе над пьесой и с актерами, тем выгоднее это отразится на результатах его работы. Другая точка зрения - прямо противоположная первой – заключается в том, что режиссер до начала репетиций должен абсолютно ясно видеть будущий спектакль вплоть до его мельчайших подробностей. Замысел будущего спектакля должен быть четким, как инженерный проект, не предполагающий случайностей и изменений в процессе его воплощения»².

Хотя самому Георгию Александровичу были чужды все эти позиции. В первой позиции, его отталкивала невозможность создания художественного целостного спектакля. Ведь режиссер, в данном случае, может просто скатиться к дилетантизму, он будет лишен творческой активности и целенаправленности.

Во - втором случае, Товстоногов считал, что данная позиция «уничтожает возможность импровизационно-трепетного существования артиста на сцене». И, в конечном итоге, режиссер может потерять творческое взаимодействие с актерами.

Я все же склонна придерживаться собственной теории Товстоногова. Именно поэтому определение того, что такое замысел спектакля, сформулирую опираясь на суждения Георгия Александровича. Замысел – это неосуществленное решение, предощущение решения. Решение же, в свою очередь, - это овеществленный замысел.

Но теперь стоит перед нами главный вопрос. Как же рождается замысел? Точного ответа, увы, в этой работе не будет. Ответ на этот вопрос, каждый режиссер ищет самостоятельно; в процессе обучения, репетиций, бессонных ночей, одним словом – всю свою творческую жизнь. Однако, ниже я дам советы, которые помогут «нащупать» истоки замысла, помогут построить его каркас.

Одним, основополагающим принципом, призываю считать что «только сочетание неожиданного с жизненной закономерностью дает в результате интересное и точное сценическое решение»³. Но как подобрать именно «те» жизненные закономерности, как их увидеть? И как же верно сочетать их с элементами неожиданности? Откуда черпать вдохновение?

Думаю, в этом случае, на помощь всем начинающим режиссерам приходят актерско-режиссерские тренинги и упражнения на воображение и внимание.

² Товстоногов Г.А. Зеркало сцены. М. Искусство, 1984

³ там же

«Одним из основных слагаемых в нашей работе является воображение, которое должно быть гибким, подвижным и конкретным. Но само воображение не может существовать без постоянных жизненных наблюдений, которые являются для него топливом, необходимым для того, чтобы началось горение»⁴.

Упражнения на развитие воображения.

Упражнение 1. Подготовка.

Конечно, начинать следует с простых, понятных действий, которые можно четко и точно проанализировать. Любой тренинг на воображение, лучше начинать с наблюдения по памяти. То есть просите у студентов или актеров с которыми вам предстоит работать, вызвать в памяти какое-либо давно прошедшее событие или чувство. Например: вспомнить запах моря, шум прибоя. Вспомнить лицо, повадки какого-либо человека, вспомнить вкус лимона, вспомнить свои ощущения при болезни и так далее, продолжать можно до бесконечности. Помните, что любое воспоминание может натолкнуть вас на нужную мысль, которая, возможно, способна привести к замыслу целого спектакля или номера. Ведь искусство эстрады зиждется на наблюдениях.

Далее предлагаю упражнение, которое необходимо выполнять абсолютно всем, ведь оно отлично тренирует внимание и воображение.

Упражнение 2. «Путешествие внутрь тела».

Выполнять данное упражнение надо в удобной позе. Можно сидеть или даже лежать. Главное – удобство. Закройте глаза и полностью расслабьтесь. Почувствуйте, как тело расслабляется, становится «желейным», мягким. Дышать надо расслабленно, ритмично. Когда лежите или сидите, будьте сосредоточены только на себе, на своем теле. Проверьте, все ли мускулы расслаблены? Ничего ли не болит? Когда абсолютно уверены, что вы готовы начать упражнение – приступайте! Попытайтесь увидеть себя со стороны, посмотрите на себя под другим углом, проанализируйте, то, что вам представляется. Следующим этапом, представьте, что вы оказываетесь внутри своего тела и путешествуете там. Что вы видите и чувствуете? Знакомьтесь с этой новой «обстановкой». Главное, непременно анализируйте, что происходит с вами, что вы представляете, как к этому относитесь, что чувствуете, как ваше воображение влияет на ваше физическое состояние.

Данное упражнение может только показаться легким и простым. На самом деле оно требует огромных умственных и физических усилий.

⁴ Товстоногов Г.А. Круг мыслей. М.: Искусство, 1972

Упражнение 3. «Погружение в предмет»

В этот раз вместо собственного тела, объектом внимания будет любой другой предмет. Выберите себе какой-либо предмет (лучше начинать с чего-то хорошо известного и простого по форме) и внимательно изучите его. Далее приступайте к фантазии! Представьте, что вы опять уменьшились и смогли попасть внутрь этого предмета. Внимательно все оглядывайте, изучайте. Что там внутри? Какого цвета? Как чувствуете себя вы в этом пространстве? Что нового и необычного заметили? И так далее, главное, обязательный анализ после выполнения упражнения, еще лучше - обсуждение.

Тренингов на воображение и развитие фантазии – великое множество. Конечно, все перечислять нет смысла. Однако, стоит обратить особое внимание на тренинги Станиславского на эту тему. Он большое внимание уделяет магическому «если бы». Это самое «если бы» - те предлагаемые обстоятельства, в которые загоняется артист режиссером, и в которые должен свято верить. Но мне кажется, что на пути планирование, замысла номера, режиссеру тоже необходимо тренировать свою фантазию под это самое «если бы».

«Режиссер, ставящий пьесу, дополняет правдоподобный вымысел автора своим «если бы» и говорит: если бы между действующими лицами были бы такие то взаимоотношения, если бы у них была такая-то типичная повадка, если бы они жили в такой-то обстановке и так далее, как бы при всех этих условиях действовал ставших на их место артист»⁵.

Следует понимать, что существуют одноэтажные и многоэтажные «если бы», но в эстраде, все же стоит применять одноэтажные. Ведь не всегда хватает времени или выразительных средств, для погружения и объяснения всех предлагаемых обстоятельств и причинно-следственных связей.

Начинать эти упражнения следует с самого простого, которое и объяснит все последующие правила игры. Игра, возбуждающая активную работу воображения называется «Если бы да кабы». Придумывайте интересные задачи и действия, рассказывайте о них партнеру, а он пусть пытается поверить в это и ощутить это на себе. Например, артист сел на стул, а вы попросите его представить, что он сидит не на стуле, а на раскаленной плите. Что он чувствует, что делает, как двигается? И так далее, пока ощущение вымышленного не станет настоящим.

Упражнение 1. «Ужин для друзей».

⁵ Станиславский К.С. Работа актера над собой/ К.С. Станиславский – М.: Художественная литература, 1938

Представьте, что вы пригласили друзей на ужин. А теперь фантазируйте на тему того, кто ваши друзья, какой ужин вы бы могли им предложить, как ведете себе при встрече с ними. Например: вы пригласили тех друзей, которых часто видите, или тех, которых не видели несколько лет. Проанализируйте, как меняется ваше поведение, как будет отличаться то, что стоит на столе и так далее. Вариаций может быть очень много, можно представлять, что вы пригласили в гости людей высокого статуса или наоборот, тех, кто стоит ниже вас на социальной лестнице, можно предполагать возраст, или принадлежность к какой-либо культуре. Главное, что воображение нужно натренировать, а потом дать волю фантазиям, тем самым вы научитесь придумывать идеи из самых обыденных и простых тем.

Упражнение 2. «Другая сказка».

Для выполнения этого тренинга необходимо выбрать любое литературное произведение – это может быть сказка, басня, пьеса, рассказ и так далее. Разбейте выбранное вами произведение на отрывки (важно, чтобы они были логически завершенными). А теперь придумывайте свою версию сказки, отталкиваясь от того, что бы поменялось «если бы»... Важно при этом соблюдать те предлагаемые обстоятельства, которые придумали и изменили вы, но и не забывать о тех, которые остались не измененными. Помните, что от характера героя, тоже очень многое зависит. Что получилось в итоге? Важно прорабатывать произведение очень подробно и внимательно. Не позволяйте себе халатности. Строго следите за всеми предлагаемыми обстоятельствами, и внимательно анализируйте поведение и поступки героев. Таким образом, задумка эстрадного номера, может появиться из измененной сказки.

Упражнение 3. «Оркестр в голове».

Думаю, что режиссеру эстрады очень важно развивать слуховое воображение. Ведь эстрадный номер всегда должен быть сопровожден музыкой или звуками. Подбор верного музыкального материала нередко представляет собой сложную задачу.

Прослушайте любое музыкальное произведение, я бы все-таки рекомендовала выбирать классическую музыку, но право выбора всегда остается за вами. Слушая музыку – попытайтесь не только услышать, но и понять композитора, его эмоции, чувства, что он хотел сказать своим произведением. Когда вам покажется, что вы достаточно изучили тот или иной материал, попытайтесь воспроизвести его у себя в голове. Представьте, что в голове у вас оркестр. Как играют музыканты? Вслушивайтесь в каждый инструмент, что-то вы не замечали ранее, что-то раскрылось по-новому.

Упражнение 4. «Наблюдение за объектами ближнего круга».

Начинать лучше с очень простых, повседневных предметов. Будь то часы, парта, стул. Именно эти предметы называются объектами ближнего круга. Итак, выбираем такой объект, и очень внимательно, детально изучаем и описываем его. Усложняя этот тренинг в дальнейшем, можно просить студента рассказать о том, что раньше он не замечал в этом предмете, что показалось ему необычным, ил даже странным. Первый раз стоит провести этот тренинг в аудитории вместе со студентами. Начать самому, а далее дать возможность каждому попробовать. Далее тренинг можно усложнять, задавать работу на дому. Хорошо на развитие фантазии влияет наблюдение пляс история. То есть студент не просто изучает и описывает предмет, но и придумывает ему «историю».

Логично, что следующий этап развития воображения – это тренинги и упражнения наблюдения за объектами дальнего круга. Уточню, объекты дальнего круга – это те объекты, которые встречаются за пределами дома и аудитории. В первую очередь, это люди.

Упражнение 5. «Наблюдения за людьми».

Наблюдения за людьми очень развивает фантазию. Но не стоит выполнять его «топорно», тут важно не просто наблюдать, но и анализировать, пытаться понять и прочувствовать, придумать историю. «У каждого поступка, включая то, как вы ходите по комнате, должен быть мотив. Даже если вы стоите неподвижно, как скала, у вас должна быть на это причина»⁶.

Наблюдать можно абсолютно везде. В аудитории, дома, на улице, в метро. Для закрепления хорошо потом рассказать о своем наблюдении, описать его, показать. В моей практике были случаи, когда студенты наблюдали за одним и тем же человеком, но показывали его совершенно по-разному. Такой опыт привел к тому, что вся группа попыталась проанализировать поведение данного человека, попытались найти его «солнышко», придумать историю. Таким образом, всего лишь из наблюдения, в дальнейшем, родился полноценный этюд.

Упражнение 6. «Зеркало».

Предложил это упражнение Л.М. Шихматов. Суть этого упражнения в том, что два студента становятся напротив друг друга. Один выполняет определенные действия, другой же пытается очень точно зеркально повторить. На что стоит обратить внимание, при выполнении данного тренинга: студентам следует выбрать медленный темп, для выполнения этого задания, ведь партнер должен повторять движения одновременно, без запозданий, улавливая каждую мелочь.

⁶ Хукс Э., Актерский тренинг

Упражнение 7. «Тень».

Логичным и полезным продолжением тренингов на эту тему, станет следующий тренинг, под названием «Тень». Один актер идет по кругу, за ним следует другой. Задача «следуемого», точно выполнять все движения. Стать тенью впередиидущего.

Упражнение 8. «Алфавит».

Это упражнение очень хорошо развивает не только внимание, но и чувство партнерства. Суть его в том, что каждому студенту – режиссеру дается определенная буква. Далее задается какое-либо слова (усложняя можно давать словосочетания, предложения и т.д.), и по знаку педагога студенты начинают хлопать в ладоши в том порядке, в котором расположены буквы во фразе.

Завершить тренинги на внимание лучше всего групповым упражнением. Я бы рекомендовала разбить студентов на группы по два-три человека. Каждой группе дается определенный предмет. Студенты внимательно его рассматривают, запоминают, ищут что-то необычное в нем, интересное. Придумывают историю предмета, а потом ставят этюд с этим предметом, или этюд об этом предмете. Таким образом, они не просто развивают внимание, но учатся придумывать.

Раздел 3. Жанр эстрадного номера.

При сочинении и воплощении эстрадного номера большое значение имеет жанр номера. От жанра будет зависеть очень многое – способ существования артиста на сцене, выбор музыкального материала, и выбор средств выразительности. Однако, жанр на эстраде – это не тоже самое, что жанр в драматическом театре.

Все знают основные жанры в драматургии – это трагедия, комедия, драма. Но в каждом виде искусства система жанров своеобразна. На мой взгляд, лучше всего определяет и объясняет, что же такое жанр Георгий Товстоногов: «Всякое произведение тем или иным способом отражает жизнь. Способ отражения, угол зрения автора на действительность, преломленный в художественном образе, и есть жанр»¹.

В эстрадном искусстве система жанров очень многообразна и сложна. Сложность заключается в том, что сам термин «жанр» в эстраде трактуется по-разному и неоднозначно. Во-первых, на эстраде жанр часто определяется посредством тех средств выразительности, которые используются при создании художественного образа. То есть, если мы услышим, что конферансье объявляет номер «Стена» в жанре пантомима – мы сразу поймем с помощью каких средств выразительности и приемов нам будет рассказана эта история. Хотя это определение вполне может показаться нам формальным и не совсем точным. Действительно, артист работает в жанре пантомима, но сам номер может быть решен и как фарс, и как драматическое выступление.

А значит, что номера на эстраде могут делиться и по таким критериям, как эмоциональный отклик у зрителя. То есть, на какой отклик рассчитывает режиссер и артист при создании этого произведения.

Хотя практика эстрадного искусства подсказывает, что под жанром подразумевают прежде всего объединение номеров по признаку общности выразительных средств. Принадлежность к тому или иному эстраднему жанру зависит, прежде всего, от выразительных средств, которыми пользуется актер при создании номера. Хотя, безусловно, этот термин на эстраде отличается от общепринятого.

«Выразительные средства эстрадного жанра являются как бы визитной карточкой номера. Но в любом из жанров можно выделить и его подвиды. На эстраде каждый жанр сам по себе достаточно многогранен, и часто это зависит не только от исторически сложившихся канонов, но и от индивидуальности исполнителя. Иногда яркая творческая индивидуальность артиста способна раздвинуть традиционные рамки жанра. Существуют следующие эстрадные жанры:

- речевой (разговорный) жанр;

- вокальный жанр;
- оригинальный и эстрадно-цирковой жанры;
- инструментальный музыкальный жанр;
- танцевальный жанр.

Так сложилось, что названия этих жанров употребляют в единственном числе. Хотя правильное для речевого и оригинального - множественное число, потому что каждый из них подразделяется на множество более узких направлений»⁷.

Естественно, что любой из жанров эстрадного номера не может существовать без актерской игры. Режиссерам эстрады надо понимать, что без органичности актера номер вряд ли станет успешным. Однако, задача режиссера не только подобрать «правильного» актера, но и оправдать художественное решение номера так, чтобы актеру было комфортно существовать в эти обстоятельства, а у зрителей бы не возникало лишних вопросов о воплощении произведения. Но, также стоит отметить, что «актерское мастерство исполнителя номера не должно затушевывать выразительные средства жанра, а естественным образом сливаться с ними, образуя органичный синтез актерского искусства и технологии выразительных средств определенного эстрадного жанра»⁸. Нельзя забывать, что в искусстве эстрады жанры часто могут смешиваться и дополнять друг друга. То есть номер может быть «синтетическим». Например, пантомима может соединяться с музыкальными жанрами, а клоунада сочетаться с дрессурой животных или даже с музыкальными фельетонами. Примеры можно приводить бесконечно. Но режиссерам и артистам эстрады важно запомнить, что при постановке номера надо четко различать главные и второстепенные средства выразительности, иначе, номер может стать просто не интересным или, даже, бессмысленным.

Определение жанра – одна из ключевых задач режиссера еще на этапе замысла и придумывание номера. Важность нахождения «верного» жанра описывает Георгий Товстоногов: «Находиться в жанре для меня тоже самое, что для актера находиться «в зерне». Если актер находится «в зерне» образа. Он может существовать в любых обстоятельствах. Если он обнаружит «зерно», он может не только на репетиции, но и везде пребывать в этом зерне. Так и режиссер. Если он находится в жанре произведения, он может написать еще один или несколько актов пьесы»⁹. Конечно, Георгий

⁷ <https://studfiles.net/preview/2957573/page:4/>

⁸ там же

⁹ Товстоногов Г.А. Зеркало сцены./Г.А. Товстоногов, - М.: Искусство, 1984

Александрович пишет о драматическом спектакле, но нахождение жанра не менее важно и для искусства эстрады.

Так как тема моей работы посвящена режиссуре эстрадного номера, то необходимо дать краткую характеристику жанрам эстрады.

Речевые жанры.

К таким номерам относятся те разновидности малых форм, в которых формой выражения темы и идеи – является слово. Иногда слово связанное с музыкой, танцами, различными элементами зрелища. Для примера можно привести Райкина, работающего в этом жанре. Для работы артисты в этой специфике требуются высокие актерские способности и ярко выраженная индивидуальность. Режиссеру необходимо это учитывать при подборе актеров для номера.

КОНФЕРАНС - искусство ведения концерта и импровизированного разговора или диалога со зрительным залом. Различают сольный и парный концерт. Встречается инсценированный концерт. В своем репертуаре концерт обязательно имеет собственный номер, чаще всего речевого жанра. Концерт обязательно должен быть хорошим импровизатором, ведь именно он задает темпо-ритм всего концерта, и именно он ведет его смысловую линию.

МОНОЛОГ В ОБРАЗЕ - сольное выступление артиста, обращенное непосредственно к зрителю. Чаще произносится от маски, поэтому наиболее верное определение жанра - эстрадный монолог в образе. Чаще всего носит юмористический или сатирический характер. Для этого жанра необходимо выбирать артиста с умением быстро перевоплощаться.

ФЕЛЬЕТОН - социально-публицистическое выступление, выражающее гражданскую позицию артиста, его отношение к тому или иному актуальному явлению. Чаще всего произносится не в образе, а от лица артиста. От монолога отличается большей общественной звучностью, масштабом затрагиваемых тем. В настоящее время в России фельетоны приобретают окраску западного эстрадного жанра stand-up. Для исполнителей этого направления необходимо уметь подмечать самые острые, актуальные проблемы современности и общества, в котором он живет. Фельетон бывает еще и музыкальный. Он содержит в себе черты и монолога, и фельетона, но с активным использованием музыки в форме пения, игры на музыкальных инструментах, музыкального сопровождения.

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

СЦЕНКА - от скетча отличается отсутствием сюжета. Чаще всего в ней обозначается место действия и задаются условные предлагаемые обстоятельства. Однако, это совсем не означает, что актеру не надо ничего играть, или забыть о действенном разборе своей роли.

ЭСТРАДНЫЙ ДИАЛОГ - еще более условен, чем сценка. Место действия и предлагаемые обстоятельства, как правило - реально идущий концерт. Отличительной особенностью является обилие реприз.

ПАРОДИЯ - искусство перевоплощения в узнаваемых и популярных персонажей от политических лидеров до эстрадных звезд.

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

БУРИМЕ - шуточная игра со зрительным залом, когда из публики задаются рифмы и темы, а артист мгновенно импровизирует стихи на тему в точном соответствии с заданными рифмами. Этот жанр сейчас встречается крайне редко, и с точки зрения режиссуры поставить и спланировать его никак нельзя.

Все разговорные жанры относятся к игровым жанрам, потому что уровень актерской игры играет ключевое значение.

Вокально-эстрадные жанры.

С.С. Клитин писал в своих трудах, что вокально – эстрадные жанры соединяют в себе четыре компонента: музыку, слово, пение и актерское искусство. Он утверждал, что все элементы этого синтеза равным образом важны ... Слабые вокальные данные нередко восполняются способностями к глубокому актерскому "проживанию" материала.

ПЕСНЯ НА ЭСТРАДЕ - на современной эстраде ведущий и самый широко распространенный жанр; при том, что главным выразительным средством жанра является вокал, эстрадное пение включает в себя и такие важные компоненты, как слово, актерское мастерство и пластику эстрадного артиста-вокалиста; таким образом, современная эстрадная песня создается комплексом выразительных средств.

ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ ГРУППА - по существу, является разновидностью эстрадного пения, но обладает рядом особенностей: исполнители одновременно выступают и как певцы, и как музыканты-инструменталисты, и часто как авторы музыки и текста исполняемого репертуара

Оригинальные и эстрадно-цирковые (спортивно-цирковые) жанры.

Само название - оригинальный жанр, носит несколько рабочий характер. Говоря об оригинальном жанре надо подразумевать жанр, где будет применен какой-нибудь трюк. В лучших номерах "оригинального жанра" виртуозная техника владения трюками используется в единстве с пластикой, пением, танцем, словом, музыкой.

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

КЛОУНАДА - по преимуществу цирковой жанр, который, однако, исторически всегда существовал и на эстраде. Популярен жанр клоунады на эстраде и сегодня. Эстрадная клоунада не используется всем арсеналом выразительных средств цирка, а только частью их. В клоунаде есть своя, особенная специализация : клоуны-акробаты, клоуны-мимы, клоуны-музыкальные эксцентрики, клоуны-дрессировщики, клоуны-эквилибристы, клоуны-жонглеры и т. д.

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

ТАНТАМОРЕСКА - на ширме высотой по плечи закрепляются куклы с маленькими руками и ногами. Один актер просовывает голову в отверстие и управляет руками куклы, а другой ногами. Создается комическое сочетание короткого кукольного условного тела и живого лица актера. Тантамореска всегда объединяется с другими эстрадными жанрами, чаще с речевыми.

СИНХРО-БУФФОНАДА - по внешним признакам очень походит на пародию. Но если в пародии (как разновидности речевых жанров) артист пародирует весь комплекс выразительных средств пародируемого - речь,

пение, пластику, - то в синхро-буффонаде пародируется исключительно пластическое поведение персонажа. Речь или пение в синхро-буффонаде принадлежат оригиналу пародии и чаще всего записаны на фонограмму, под которую выступает синхро-буффонист.

АКРОБАТИКА - цирковой и эстрадно-цирковой жанр. Существуют следующие виды акробатики.

Партерная: прыжковая акробатика, силовая и пластическая.

Вольтижная акробатика:

Воздушная акробатика.

а) акробатика на рамке - небольшом подвешенном прямоугольнике;

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

ГИМНАСТИКА

Партерная гимнастика. Ее элементы исполняются на снарядах, закрепленных на манеже (в цирке) или на планшете сцены (на эстраде). Используются турники, кольца, брусья и другие специальные снаряды, которые часто трансформируются по сравнению с чисто спортивными - бывают круглыми, шестигранными, треугольными, многоуровневыми и т. д. Разновидностью жанра является партерный полет, аппаратура которого состоит из трапеции и неподвижной рамки-ловиторки; на эстраде партерный полет практически не встречается.

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

ЖОНГЛИРОВАНИЕ - жанр, основанный на ловкости, на умении подбрасывать и ловить одновременно несколько одинаковых или разных предметов. Жанр очень популярен не только в цирке, но и на эстраде. Различают следующие виды жонглирования:

Соло-жонглирование, где реквизитом служат палочки, мячи, шарики и шары, булавы; нужно различать жонглирование (подбрасывание и ловля) и выбрасывание (только одновременное Набрасывание предметов, без их ловли); рекордным классом является жонглирование восемью одинаковыми предметами (на репетиции некоторым артистам удавалось жонглировать десятью предметами, в представлениях это не удавалось - мешало волнение) и выбрасывание одиннадцати; при жонглировании разными предметами их количество сокращается чаще всего до трех, больше четырех разных предметов в жонглировании - чрезвычайно высокий класс мастерства;

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

Антипод - жонглирование ногами; антиподисты выступают, на специальной подушке-подставке (тринке); в этом виде жонглирования применяется не только подбрасывание предметов, но и различные их вращения; реквизит антиподистов - крупные предметы - шары, барабаны, цилиндры, шестигранники; для театрализованных номеров в этом жанре часто используются бытовые предметы - стулья, кровати, ширмы, чемоданы, настольные лампы, тумбочки и т. д.

ДРЕССУРА (ДРЕССИРОВКА)

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

Партерная эквилибристика - исполняется непосредственно на манеже (в цирке) или на настиле площадки (на эстраде);

различают следующие виды партерной эквилибристики:

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

б) эквилибр с першами и лестницами. Перш - длинный шест (наиболее часто применяется перш из дюралевых труб). Балансирование першей

осуществляется в вертикальном положении на лбу (лобовой перш), на пояском упоре (поясной), на плече (плечевой), на одной руке (ручной), в зубнике (зубной), на ногах (ножной); этот вид эквилибра исполняется как соло, так и в паре или группе; в последнем случае функции исполнителей разделяются на верхнего (балансировщика) и нижнего (держашего перш или лестницу);

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

г) эквилибр на вольностоящих лестницах. Здесь снаряд ничем не закреплен; номера чаще исполняются группой и включают в себя элементы парной акробатики, жонглирования. Существуют три вида вольностоящих лестниц - одинарная (до 3-х метров), двойная (до 2,2 метра), редко используется третья лестница (меньшего размера со специальными упорами). Эквилибр на вольностоящих лестницах существует как чисто цирковой, так и эстрадно-цирковой жанр.

д) эквилибр на канате (канатоходцы). В эстрадно-цирковых жанрах представляют интерес только партерные канаты, укрепляемые на небольшой высоте; канаты могут закрепляться не кольцо вертикально, но и наклонно; иногда используют, которые на концах снабжены специальными амортизаторами, что позволяет подбрасывать артиста вверх. Балансирование осуществляется с помощью длинного шеста-балансира. Выполняемые на канате трюки подразделяются на отрывные и неотрывные. Номера исполняются как в одиночку, так и группой. Групповой эквилибр на канате позволяет использовать арсенал акробатических трюков, жонглирование.

ж) эквилибр на шаре - бывает сольный и групповой. Второй сложнее, но более зрелищный, т. к. позволяет дополнительно привлечь арсенал выразительных средств акробатики и жонглирования.

з) эквилибр на катушке (катушках) - здесь в качестве снаряда-реквизита используется полый цилиндр (или несколько) длиной около 30 см и 1S см в диаметре, а также дощечка, которая кладет круглую поверхность катушки; жанр очень распространен на эстраде; основной трюк - балансировка в различных положениях на нескольких катушках, свободно стоящих друг на друге; эквилибр на катушках часто сочетается с жонглированием.

АТЛЕТИКА - в основе жанра лежит демонстрация необычной физической силы; в старом цирке одним из видов атлетики - борьба; сегодня атлетика подразделяется на два вида - силовые жонглеры и атлеты:

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

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

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

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

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

ИМИТАЦИЯ (или звукоподражание) - этот жанр необходимо отличать от разновидности того же названия в разговорных жанрах. В оригинальных жанрах это именно имитация звуков, при помощи которых создаются звуковые картинки (например, «Утро в деревне» - поют петухи, мычит корова, слышны голоса птиц и т. д.); часто номера этого жанра исполняются в форме "Человек-оркестр», когда артист подражает голосам и тембрам различных инструментов оркестра.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СВИСТ - искусство исполнения мелодии (с помощью свиста, Такой свист является своего рода трюком, так как исполнение мелодий возможно в необычном музыкальном диапазоне, отличном от привычных тесситур вокального голоса; по этой причине относится к оригинальным жанрам. Часто с помощью свиста создают необычную и оригинальную мелодическую трактовку произведения. В качестве музыкальной основы используются произведения короткой музыкальной формы (или фрагменты больших форм, - например, ария из оперы), попури. Обязательным условием является популярность и узнаваемость музыки, как современной, так и классической. Как правило, артист выступает в сопровождении концертмейстера, небольшого ансамбля или под инструментальную фонограмму,

МНЕМОТЕХНИКА - основана на искусстве запоминания, иногда ее еще называют «отгадыванием мыслей на расстоянии»; номер обычно работает парой - один исполнитель стоит на эстраде и «отгадывает», к кому из зрителей подошел его партнер, другой угадывает его профессию, пол, возраст, как зовут этого зрителя, какой у него в руках предмет, и т.д. В таких номерах действует скрытая форма передачи ответов - жанр требует тренировки памяти, так как надо быть готовым к самым неожиданным вопросам и, следовательно, помнить редко употребляемые кодовые слова.

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

ЖИВАЯ СЧЕТНАЯ МАШИНКА (МАТЕМАТИЧЕСКИЙ НОМЕР)- демонстрация искусства быстрого и точного счета; артисты, работающие в этом жанре, должны обладать природными способностями такого рода и уметь вести непринужденный разговор со зрительным залом.

ХУДОЖНИК-МОМЕНТАЛИСТ - демонстрация искусства создать моментальный портрет одного или нескольких зрителей (чаще всего в форме дружеского шаржа); исполнитель должен обладать не только собственно

художественными, но актерскими способностями, так как жанр требует живого импровизированного общения с публикой.

ИГРА С ЛАССО И АРКАНАМИ - демонстрация ловкости в захватывании различных предметов при помощи реквизита, указанного в названии жанра; близко к этому жанру примыкает.

ИГРА С КНУТАМИ, разница в том, что здесь предметы чаще не захватываются, а сбиваются кнутом или бичом, причем в довольно опасных ситуациях, - например, кнутом выбивается сигарета изо рта ассистента, сбивается с головы яблоко и т. п. По преимуществу цирковой жанр, но встречается и на эстраде.

ДЪЯБОЛО - в основе жанра лежит игра со специальным волчком в форме небольшой катушки; волчок раскручивается тонким шнурком, который прикреплен к двум палочкам; исполнитель, держа эти палочки, подбрасывает и ловит волчок-дьяболо обратно на шнурок, делает различные вращения; такие номера чаще исполняются парой, что позволяет добавить к трюковому арсеналу различные перекидки.

ИГРА С ХУЛА-ХУПАМИ (БОЛЬШИМИ ОБРУЧАМИ) - исполняется только женщинами; основные трюки - вращение одного, а затем нескольких обручей вокруг тела и частей его - шеи, рук, ног; используется и жонглирование большими обручами; успех таких номеров в большой степени зависит от совершенства и красоты телосложения молодой артистки, круговые и быстрые движения тела которой должны быть эротичны, так как сам по себе трюковой арсенал жанра однообразен и весьма ограничен в комбинациях; на эстраде жанр встречается довольно часто.

ВРАЩАЮЩИЕСЯ ТАРЕЛОЧКИ (КИТАЙСКИЕ ТАРЕЛОЧКИ) - номера этого жанра строятся следующим образом: исполнитель на нескольких тростях (рекорд - 22), которые установлены на подставке, раскручивает тарелки, которые в силу естественных причин постепенно замедляют вращение и стремятся упасть; чтобы не допустить этого, исполнитель постоянно подкручивает трости; от исполнителя требуется актерское умение заставить зрителей переживать - упадут или не упадут тарелочки, успеет или не успеет он подкрутить трости.

СВЕРХМЕТКИЕ СТРЕЛКИ - артисты этого жанра демонстрируют уникальную меткость в стрельбе из разного оружия, не обязательно огнестрельного; на профессиональном жаргоне жанр иногда называют «Вильгельм Телль». По преимуществу цирковой жанр, на эстраде встречается, но очень редко, что вызвано, в первую очередь, невозможностью обеспечить требования безопасности.

Это далеко не все жанры эстрады. Для каждого из этих жанров требуется определенный особый режиссерский метод работы. На этапе придумывания номера, режиссеру необходимо определиться с жанром и продумать массу нюансов, от подбора артиста/артистов до выбора средств художественной выразительности.

Раздел 4. Действенный анализ эстрадного номера.

Метод действенного анализа был придуман и разработан Константином Станиславским. Драматические режиссеры начинают работу над пьесой именно с действенного анализа и определения событийного ряда. Однако, иногда считается, что режиссерам эстрада можно обойтись без действенного анализа номера. И это приводит к плохим последствиям. Номер получается неполный, иногда попросту бессмысленный или нелогичный. Зритель, даже совершенно не подготовленный, сразу чувствует подвох и неправду в таких номерах. Именно поэтому, еще на стадии придумывания номера и первых репетиций, я настоятельно рекомендую всем режиссерам и актерам эстрады прибегать к действенному анализу.

Как я уже писала выше, придумал действенный анализ Станиславский, однако в дальнейшем метод действенного анализа развивался и подробно разрабатывался последователями великого реформатора сцены. Георгий Александрович был большим поклонником анализа. Вот что он писал о методе Станиславского: «Метод действенного анализа представляется мне самым совершенным на сегодняшний день приемом работы с актером, венцом многолетних поисков Станиславского в области методологии». На мой взгляд, именно Товстоногов довел метод действенного анализа до совершенства, и именно по его методологии я бы советовала разбирать сценические произведения.

Принципы Метода действенного анализа по системе Товстоногова:

- 1) Найти ведущее главное предлагаемое обстоятельство, которое определяет существо куска (номера)
- 2) За эмоциональным, чувственным результатом обнаружить конкретное, реальное действие
- 3) Помнить, что действие строится на столкновении людей, но конфликт в настоящем произведении искусства не обязательно лежит в плоскости прямого, лобового столкновения
- 4) Стремиться уйти от литературного комментирования и приблизиться к раскрытию действенной логики куска (номера)

«Должен ли режиссер при работе методом действенного анализа приходить на репетиции с уже готовым планом, или лучше искать решение вместе с актерами? Событийный ряд должен быть ясен режиссеру заранее, но в процессе репетиций он может подвергаться изменениям и уточнениям. Определив самую суть конфликта данного куска, режиссер не может предрешить как это выразит актер. Еще

не известно, как конфликт повернется в результате действенного поиска. Здесь нельзя быть рабом собственных изобретений»¹⁰.

Безусловно, чтобы верно выстроить этюд, эстрадный номер, режиссер должен правильно определить событийный ряд номера. Но для начала вспомним, что же такое событие? Событие - это психологическое происшествие, которое в корне меняет у всех действующих лиц отношение к происходящему, порождает новое соотношение сил. Событие определяет движение и развитие конфликта спектакля и его разрешения. Событийная структура пьесы - главный стержень метода действенного анализа. В каждом событии есть конфликт и высшая точка. Событие там, где возникает новая мотивация и новое действие. Событие одинаково для всех участников. Определяя событие, необходимо определять задачи актеров и предмет борьбы в этом событии.

Повторюсь, в эстрадном номере, как и в сценических произведениях больших форм, обязательно должно существовать исходное событие, основное, центральное, финальное и главное. Верно определив события, режиссеру будет легче придумать и воплотить номер. Смысл действенного анализа и состоит в том, что поиск действия вызывает нужные эмоции у актера, и позволяет режиссеру верно выстроить сценическое произведение. Анализ, разбор событийного ряда, помогают иногда даже найти индивидуальность номера, стилистические особенности, жанр номера и многое другое. Именно поэтому я так настоятельно требую уделять методу действенного анализа огромное внимание режиссерам и актерам эстрады.

«Цепь событий – это уже путь к постановочному решению, составная часть режиссерского замысла. Нельзя построить цепь событий вне сквозного действия пьесы. Стало быть, замысел и решение постановки, которые реализованы в последовательном, точном развитии конфликта, переходящих из одного в другой, - это и есть то, за чем в спектакле будет следить зритель»¹¹.

Для более подробного изучения метода действенного анализа предлагаю обратиться к трудам К.С. Станиславского, Г.А. Товстоногова и книгам И.Б. Малочевской, особенно подробно про событийный ряд описывается в книге «Режиссерская школа Товстоногова».

¹⁰ Э. Сарабян, Большая книга актерского мастерства. Уникальное собрание тренингов по методикам величайших режиссеров/ Полицук В., Сарабян Э. – Москва; Издательство АСТ – стр 655.

¹¹ Товстоногов Г.А. Зеркало сцены./Г.А. Товстоногов, - М.: Искусство, 1984

Исходя из собственной практики предлагаю несколько тренинговых занятий, которые помогут студентам научиться верно составлять событийный ряд и анализировать любые номера и сценические произведения.

Вот первое задание, которое я бы рекомендовала проводить на занятиях со студентами, а так же задавать для домашнего разбора. Предложите на занятии любой отрывок из пьесы, прочитайте его, проанализируйте. Когда все выполнено, попытайтесь определить событийный ряд этого отрывка. Теперь, отталкиваясь от событийного разбора, попытайтесь в импровизационной манере поставить этот отрывок. Что из этого вышло? Как помог вам событийный разбор? Таким же способом, можно выполнять и разбор любого эстрадного номера. Всегда анализируем, что дает нам событийный разбор. Как уточняется структура номера, когда мы следуем за событиями?

Для выполнения следующего тренинга необходимо вспомнить и записать в виде рассказа несколько случаев из вашей жизни или жизни знакомых вам людей. Теперь попытайтесь определить, что является актом в этих историях, а что событием? Выстройте цепочку событий. А теперь попытайтесь проанализировать действия каждого человека? Придумайте, как бы изменились действия этого человека при других предлагаемых обстоятельствах?

Но помимо событийного разбора при постановке эстрадного номера режиссер должен найти в этом сценическом произведении - сверхзадачу, сквозное действие, определить конфликт и разобраться с предлагаемыми обстоятельствами. Ниже я кратко опишу каждый из перечисленных пунктов, но эти основы рекомендую изучать подробнее в книгах великих мастеров сцены.

Событийный ряд пьесы вплотную подводит нас к определению сверхзадачи. По мнению Георгия Александровича Товстоногова, в сверхзадаче заключена режиссерская концепция всего произведения.

«Сверхзадача существует в зрительном зале и режиссеру нужно ее обнаружить. Осознать сверхзадачу - значит осознать свою специфику, свою противопоставленность другим сферам»¹². Сверхзадачу иногда определяют как основную идею сценического произведения. И с этим не поспоришь, однако, надо понимать, что идея - это не мораль. Студенты часто путают эти понятия, и тут важно вовремя объяснить, что идея – это не нравственный вывод который делает зритель. Мораль всегда одинакова, а сверхзадача может быть разной.

¹² Товстоногов Г.А. Зеркало сцены./Г.А. Товстоногов, - М.: Искусство, 1984

Индивидуальные отклики в душе разных исполнителей имеют огромное значение для сверхзадачи. Без субъективных переживаний ее просто не существует. Всегда необходимо искать отклик в исполнителе для того чтобы и роль и номера были «живыми» и «настоящими».

Верное выстраивание событийного ряда ведет к выявлению сверхзадачи. А определив конечную цель, к которой ведет событийный ряд, мы и определим сверхзадачу номера. Однако, при определении сверхзадачи очень часто возникают трудности. Это нормально, и ни в коем случае, не стоит этого бояться или отказываться от постановки того или иного номера, если возникли сложности в определении сверхзадачи. «Очень часто сверхзадача определяется после того, как спектакль был сыгран. Нередко сами зрители помогают артисту найти верное наименование сверхзадачи»¹³.

Теперь самое время разобраться, что же такое сквозное действие?

Сверхзадача бывает двух видов: Всего произведение, и отдельно персонажа. Сверхзадача – есть та самая цель, которая заставляет персонажа действовать. А само внутренне стремление персонажа к сверхзадаче и есть сквозное действие. Сквозное действие – это та реальная, конкретная борьба, происходящая на глазах зрителей, в результате которой утверждается сверхзадача. В эстрадном номере, кроме сквозного действия должно существовать и контрсквозное действие. Это то противодействие, благодаря которому и выстраивается основной конфликт всего номера.

Для лучшего объяснения и пояснения студентам, что же такое сверхзадача и сквозное действие - предлагаю пару упражнений;

Первый тренинг. Предлагаю начать с прочтения какого-нибудь отрывка из романа. Вместе определите сверхзадачу и сквозное действие действующих лиц. Потренируйтесь так несколько раз, используя при этом разные произведения. Попросите студентов проделать этот тренинг дома. Тренировка разбора произведений никогда не будет лишней.

Второй тренинг. Предложите студентам сходить куда-нибудь. Место лучше выбрать более многолюдное, где можно спокойно наблюдать за людьми со стороны. Выберите пару человек и на основе их внешнего вида и манеры держаться, разговаривать придумайте им «историю жизни». Конечно, при этом старайтесь не переставать

¹³ Станиславский К.С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. – К.С. Станиславский, СПб.: Прайм-Еврознак, 2008

анализировать поведение этих людей. А теперь определите сверхзадачу и сквозное действие для каждого из них в данный отрезок времени. Все наблюдения непременно надо записывать. Лучше всего на занятии обсудить увиденное и придуманное.

Как я уже писала выше – любое действие неизбежно должно встречать противодействие – именно это и есть конфликт. «Каждая минута, каждая секунда сценического действия есть непрерывный поединок. Режиссеру нужно помнить, что вообще не существует сценической жизни вне конфликта»¹⁴.

Хочу заметить, что начинающие режиссеры часто воспринимают конфликт исключительно как открытое противостояние. Но в реальной жизни мы довольно редко вступаем в открытое противостояние. В драматическом произведении конфликт как раз чаще скрытый. На первый взгляд все кажется предельно просто и понятно: надо просто чтобы то, чего хочет один, встречало препятствие со стороны каждого другого. То есть для определения конфликта достаточно выявить мотивировки и желания каждого персонажа. Но этого не всегда достаточно, а часто то, что лежит на поверхности и мы воспринимаем как истинную мотивировку – является обманом или психологическим прикрытием героя.

Однако, в эстрадных номерах чаще приходится прибегать к явному, открытому конфликту. Это обуславливается некоторыми, вполне понятными причинами. Эстрадные номера очень ограничены по времени, что требует максимально понятной иконографии номера. Но это совершенно не значит, что конфликт в сценических произведениях эстрадного жанра всегда поверхностный или открытый.

Принято считать, что есть три типа конфликта: Человек и человек, человек с самим собой, человек и рок/судьба. Для эстрады логичней выделять еще такой тип конфликта, как персонаж и зрительный зал. Такой тип конфликта часто можно увидеть в таком жанре как фельетон, и многих других речевых жанрах.

«Мы не имеем права поверхностно понимать конфликт только как столкновение диаметрально противоположных точек зрения. Конфликт – гораздо более сложное понятие. Разные позиции в споре, разные предлагаемые обстоятельства, в которых существуют люди, не позволяют им вести свой спор в открытую, хотя он существует. Если же этот скрытый конфликт не будет обнаружен, если он не будет

¹⁴ Георгий Товстоногов репетирует и учит. СПб.: Балтийские сезоны, 2007.

лежать в основе сцены, то о раскрытии верного действия не может быть и речи»¹⁵.

Метод действенного анализа необходим режиссеру при постановке эстрадного номера. Прежде чем приступить к репетициям с актерами, режиссеру необходимо проработать дома действенный анализ, который укажет ему на слабые места в замысле номера и поможет не допустить ключевые ошибки.

¹⁵ Георгий Товстоногов репетирует и учит. СПб.: Балтийские сезоны, 2007.

Раздел 5. Работа режиссера с актерами при постановке эстрадного номера.

В понятии индивидуальности эстрадного артиста есть ряд черт, которые отличают его от понятия индивидуальности драматического артиста. А значит и работа режиссера с актерами будет определенной. Разберем особенности индивидуальности эстрадного артиста.

- 1) Актер эстрады, особенно выступающий в определенном жанре должен иметь определенный уровень исполнительского мастерства технологии владения выразительными средствами этого жанра;
- 2) В связи с первым пунктом, его актерские способности могут быть не на самом высоком уровне. Отсюда следует способность или неспособность к созданию характера, маски, образа, то есть: в состоянии ли актерские способности и навыки исполнителя стать предпосылкой к созданию эстрадного номера
- 3) Собственная актерская индивидуальность исполнителя необходима для артистов эстрадных жанров! Актер эстрады должен быть ярким и легко запоминающимся.

Одна из главных задач режиссера эстрады при работе с артистами - раскрыть все сильные стороны исполнителя, приглушить слабые, опереться в работе на его способности и навыки. Продумывать это стоит начинать еще на этапе замысла. Обречен на провал режиссер, который не учитывает этого обстоятельства.

Очень часто, эстрадный номер создается не просто для конкретного исполнителя (исполнителей): индивидуальность артиста служит отправной точкой в возникновении эстрадного номера. При чем индивидуальность может быть совершенно разная, от внешних данных, до навыков артиста.

В 3 главе, я попыталась перечислить все ключевые жанры эстрады. Каждый из этих жанров требует специфической работы режиссера с артистами. Конечно, описывать ход работы с абсолютно каждым жанром эстрады просто нет возможности, и, наверное, смысла. Далее я опишу несколько действенных универсальных упражнений, которые, на мой взгляд, подойдут для артистов любых жанров.

Упражнение 1. «Внимание. Контакт».

Данный тренинг направлен на физический и эмоциональный разогрев артистов. Лучше всего проводить его перед репетициями или непосредственно перед выступлением.

Упражнение не должно занимать более получаса, для выполнения его потребуется мяч. Она будет проходить в несколько этапов. Этап первый. (Без мяча) Просим всех встать в круг и по очереди называть любое имя из стоящих и так до тех пор, пока все имена не будут названы. Далее можно усложнять, просить всех запомнить порядок имен и повторить его.

Второй этап. В игру вбрасываем мяч, и просить всех перекидывать мяч, при этом запоминая новую последовательность.

Третий этап. Суть остается такая же, но теперь нужно меняться с человеком местами. То есть каждый по очереди хлопает, указывает на человека и меняется с ним местами.

Четвертый этап. Эта часть упражнения самая сложная. Она включает в себя все предыдущие этапы. Каждый игрок должен внимательно слушать свое имя, как только его назвали он говорит кому передает эстафету (1 этап), при этом в определенной последовательности передается мяч (2 этап), и еще нужно меняться с партнерами по игре местами (3 этап). Иногда, задача будет казаться невыполнимой, но сдаваться нельзя, все обязательно должны выполнить условия. Внимание, собранность, работа в команде- это упражнение расшевелит и заставит работать любой коллектив.

Упражнение 2.« В движении».

Считаю данный тренинг очень полезен, когда надо выбрать верный темпоритм всего номера. Или если артист никак не может настроиться на верный темпоритм. Ведь иногда актеры существуют в своем ритме, другие в своем, а спектакль идет совсем в другом. Чтобы не создавалось такого диссонанса, Михаил Чехов предложил это упражнение. «Инстинктивно чувствуя необходимость повышенной активности, большинство актеров, играя, прибегают к так называемому нажиму. Но это ложная активность не достигает цели. Она отталкивает публику и парализует творческие силы актера. Она всегда локализуется в отдельных частях нашего тела (в руках, ногах, шее, голосовых связках и т.п.), сжимает их конвульсивно, образует скверные театральные привычки (штампы) и разъединяет актера с партнерами на сцене. Здоровая же активность, наоборот, наполняет собой все душевное и телесное существо актера, освобождает его, делает сильным, способным к изучению и помогает установить контакт с партнером. Она вызывает новые, неожиданные средства выразительности на сцене и ощущается актером как постоянное желание творчества»¹⁶.

Для выполнения этого упражнения попросите всех актеров мысленно разделить комнату на две части. Одна из них должна выполнять роль сцены. Таким образом, из обычной жизни, каждый переступивший черту как бы попадает на сцену. И тут важно попросить всех стараться быстро переключаться, вводить себя в нужное психо-физическое состояние попадая

¹⁶ Чехов, М.А. Тайны актерского мастерства. Путь актера / М.А. Чехов. – М.: АСТ, 2009. – 457 с.

на территорию сцены. Сначала надо, чтобы выполнил это упражнение каждый в одиночку, потом по парам, и продолжать стоит до тех пор, пока все участники не окажутся на воображаемой сцене. Теперь можно импровизировать коллективно, сыграть небольшой этюд. Главное, чтобы при выполнении этого тренинга все актеры были наполнены; внутренне активны, чтобы всех объединила общая активность, и все, включая зрителя могли бы это почувствовать.

Считаю, что для артистов эстрады просто необходимы упражнения на движение и чувство. Для режиссеров эти упражнения тоже будут крайне полезны, ведь они могут послужить идеей для будущего номера. Например,

Упражнение 3. «Простые действия».

Выполняйте и придумывайте самые простые, банальные действия:

- 1) Натирайте пол
- 2) Развешивайте белье
- 3) Готовьте кашу
- 4) Мойте окна

И так далее, чем привычней и обыденней действие, тем лучше. Но теперь выполняйте те же движения в других предлагаемых обстоятельствах. Придумайте – зачем вы выполняете эти действия? Сравните свои ощущения, проанализируйте разницу.

Упражнение 4. «Поиск».

Ищите спрятанную монету а) не зная, где она находится, б) зная, где находится, но делая вид, что не знаете.

Как меняется ваше поведение? Придумайте историю, зачем вам эта монета, что вам необходимо купить? Как от этого меняется характер движений?

Упражнение 5. «Драка».

Выберете себе партнера, и деритесь! Но при этом старайтесь не дотрагиваться друг до друга. Какие эмоции и чувства испытываете? Какой этюд можно придумать на основе этого упражнения?

Так как у артистов эстрады часто просто нет времени для вживания в образ им просто необходимо всегда держать в голове упражнения на раскрепощение и снятие телесных зажимов.

Упражнение 6. «Потянулись – сломались».

Примите исходное положение: стоя, руки и все тело устремлены вверх. Пятки от пола не отрывать. Пытаемся тянуться вверх, точнее представлять, что мы поднимаемся вверх, становимся выше, но пятки при этом от пола не отрываем.

Вдруг, резко, (можно по хлопку ведущего) кисти как бы сломались, безмолвно повисли. Теперь руки, локти, упали плечи, повисла голова, сломались в талии, подогнулись колени, упали на пол. Теперь лежим, удобно и расслабленно. Старайтесь прислушаться к себе? Осталось ли где-нибудь напряжение? Если да – сбрасывайте его, пока все тело, все мышцы не будут полностью расслаблены.

Во время выполнения этого упражнения ведущий должен обратить особое внимание на два момента: показать и рассказать разницу между опускание кистей и командой «сломались кисти» (по-настоящему расслаблены они будут только во втором случае), и ведущий должен обязательно проверять расслаблено ли тело у всех участников тренинга, в тот момент когда они лежат.

Это упражнение можно выполнять как в коллективе, таки самостоятельно. Оно снимает зажимы во всем теле и помогает настроиться и сосредоточиться.

Есть еще одно очень действенное упражнение на снятие зажимов. Привожу его ниже.

Упражнение 7. «Зажимы по кругу».

Если упражнение выполняется в коллективе, то все участники идут по кругу, по команде ведущего они поочередно напрягают то руку, то ногу, то обе руки и так далее. Напряжение в каждом случае должно быть слабым, а далее нарастать все сильнее. В состоянии предельного напряжения всем участникам стоит ходить секунд 20. Потом, по команде ведущего напряжение полностью сбрасывается и все тело расслабляется.

После окончания упражнения надо обязательно прислушаться к своему телу. Вспомнить это напряжение. Как оно достигалось? Всем артиста рекомендуется выполнять такого рода упражнения хотя бы раз в день.

Следующие рекомендованные упражнения для артистов эстрады я позаимствовала из арсенала клоунады (по книге Мастерство артиста клоунады; Б.А. Бреева и Е.П. Чернова). Однако, я считаю, что эти

тренинги будут одинаково полезны, как драматическим актерам, так и артистам эстрадных жанров.

Упражнение 8. «Сиамские близнецы».

Это упражнение особенно подойдет для артистов, выступающих в дуэте, оно тренирует навыки взаимосвязи и взаимозависимости в едином взаимодействии.

Участники разбиваются на пары, и представляют, что они срослись какой-то частью тела. Теперь актеры вынуждены действовать в как одно целое. Попробуйте пройтись по комнате, присесть, встать. Далее, если получаются предыдущие действия, можно попробовать показать эпизод из жизни, как вы завтракаете, одеваетесь и так далее.

Упражнение 9. «Тень».

Участники снова разбиваются на пары. Один из них будет – Человеком, другой – его Тенью. Человек делает любые движения, а тень, соответственно, повторяет. Особое внимание должно уделяться тому, чтобы Тень действовала в том же ритме, что и человек, она должна понять какие эмоции вкладывает Человек в эти движения. Нужно догадаться о мыслях, чувствах, целях человека, только тогда упражнение будет выполнено верно.

Кстати, многие, из вышеперечисленных упражнения можно использовать как подсказки. В них можно черпать вдохновение для придумки новых номеров. Они могут стать манком для игрового, импровизационного сочинения актерами неожиданных поворотов, мгновенной смены отношений между персонажами, острого и точного реагирования друг на друга здесь и сейчас.

Раздел 6. Драматургия эстрадного номера.

Всем известно, что в драматическом театре, есть первооснова – пьеса. Драматург – написал, режиссер – поставил. Все знакомо и понятно. Но как быть с драматургической основой эстрадных номеров? Где режиссер берет тексты и сценарии? Какие достоинства и недостатки имеет драматургия эстрадного номера? Односложно ответить на все эти вопросы не получится. Для каждого жанра, каждого номера, случая и даже артиста есть свои способы написания и нахождения сценария. То есть, для каждого номера – своя драматургия. Очень часто написанием сценария занимается сам режиссер. Но, безусловно, для того чтобы написать сценарий для номера надо знать некоторые законы драматургии. 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). И 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 он ориентируется на конкретного артиста. Однако, 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. 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 прием, ход, неожиданное решение, отправной точкой к которым послужил авторский текст. На основе текста режиссер в свою очередь определяет: что происходит

в номере, какой персонаж, какие предлагаемые обстоятельства и что непосредственно будет происходить в номере.

Однако, эстрадные номера следует разделить еще на две огромные категории.

- Номера, где есть драматургия.

- И номера без драматургии.

Хотя, многие призывают номера, в которых нет драматургии, не относить к искусству эстрады вовсе. Но, к сожалению, реалии современного сценического искусства таковы, что такие номера есть, их ставят, а значит мы должны и их подвергнуть нашему анализу.

И.В. Виноградский в книге «Драматургия эстрадного номера», справедливо считает, что к эстраднему произведению может относиться только тот номер, который мы может назвать «маленьким спектаклем». Это значит, что подвергнув номер действительному анализу, мы, как и в драматическом спектакле, найдем в нем все события, конфликт, предлагаемые обстоятельства, сквозное действие и сверхзадачу.

Номер, в котором нет драматургии, как правило является просто набором трюков. Однако, некоторые такие номера становятся популярными и востребованы, благодаря оригинальным режиссерским решениям или актуальным высказываниям.

«В ряде случаев особенность драматургического построения номера состоит в выстраивании специфической логики чередования трюковых и технологических элементов исполнения, которое обеспечивает актеру наилучшие возможности демонстрации своего мастерства. В этом случае ищется логика внутренних связей трюков, сопоставления их сложности, темпо-ритмическое развитие, подготовка зрителя к восприятию главного составного элемента или центрального трюка. Все это в целом организует наиболее выгодное и эффективное развитие и завершение номера»¹⁷.

¹⁷ И.А. Богданов, Драматургия эстрадного номера/ Виноградский И.А., Богданов И.А.

Раздел 7. Создание стилистического единства эстрадного номера.

Чтобы номер выглядел законченным произведением, максимально глубоко отражающим ту или иную проблему – необходимо добиться стилистического единства номера. Где все факторы будут играть на идею произведения.

Музыка – имеет огромное значение для эстрады вообще, и номера в частности. Но если музыкальное сопровождение будет подобрано не верно, это испортит абсолютно все впечатление от номера. Если в номере используется несколько мелодий – они тоже должны сочетаться друг с другом. Исключение составляет кардинально разная музыка, подобранная так нарочно, для утверждения конфликта номера.

Часто в номера используются шумовые эффекты, которые тоже должны быть тщательно отобраны, каждый звук должен быть продуман и нести определенную смысловую нагрузку.

Костюм – еще одна важная деталь, которая работает на весь номер. Однозначно ответить на то, каким должен быть костюм артиста эстрады, конечно невозможно. Однако стоит уточнить некоторые детали.

Во-первых, костюм должен быть удобен. Особенно если артист работает в оригинальном или цирковом жанре. Он должен быть подобран с учетом всех жанровых особенностей

Во-вторых, костюм должен нести определенную информацию о номере и персонаже. (Большие очки у клоуна сообщают о плохом зрении, шапка и шуба о том, что действие происходит зимой и так далее).

В-третьих, костюм должен быть ярким элементом номера. Эстрадный костюм просто не может позволить себе быть бледным и незапоминающимся.

В-четвертых, костюм должен обязательно сочетаться с реквизитом, сценографией (если она есть) и гримом артиста.

Свет на сцене. Режиссер прописывает световую партитуру номера. Для эстрады свет имеет огромное значение. Ведь свет может описывать и место действия, время, настроение героя, его характер и многое другое. На эстраде, где довольно скудный запас средств художественной выразительности – свет незаменимая палочка-выручалочка. Иногда свет даже выступает персонажем номера. (Достаточно вспомнить солнечного

клоуна и его лучик). Однако, режиссер прописывает не только световые точки, ему необходимо продумать цветовую гамму всего номера, и, опираясь на это, подобрать цвет, который будет светить на сцену.

Грим – по цветовой комбинации обязательно должен совпадать с костюмом и реквизитом артиста. Иногда грим не имеет принципиального значения, но в некоторых жанрах он играет ключевую роль. (Клоунада, пантомима и так далее).

Реквизит – это неотъемлемая часть эстрады. Однако, лишнего реквизита в эстрадном номере быть не должно. Любой предмет должен быть оправдан и задействован, при этом эстетическая его составляющая тоже не должна страдать.

Благодаря нахождению стиля номера и приведения его к стилевому единству, метод воздействия на зрителя возрастает в несколько раз. На сцене создается особая атмосфера, которая так ценится и нравится зрителям. А ведь атмосфера влияет на все. Если нет атмосферы, то и нет сценического произведения, значит режиссер что-то сделал не так. Атмосферу номера невозможно увидеть, но реально почувствовать.

«Атмосфера – это эмоциональная окраска, присутствующая в каждом моменте спектакля»¹⁸. Вне атмосферы не может быть образного решения. А без образа – нет номера. Товстоногов считал, что прежде, чем выстраивать атмосферу – ее надо почувствовать. А это ощущение может появиться только если замысел номера был правильно действительно выстроен. Таким чудесным образом все взаимосвязано в искусстве эстрады.

При создании эстрадного номера, нужно помнить, что все средства выразительности должны работать на идею произведения. Все должно сочетаться между собой и составлять некий удивительный ансамбль, который способен пробудить у зрителя сильные эмоции.

¹⁸ Георгий Товстоногов репетирует и учит. СПб.: Балтийские сезоны, 2007.

Раздел 9. Заключение.

В данной работе речь шла о режиссуре эстрадного номера. Во введении есть подробное описание, что такое режиссура, и что такое эстрада. Описаны характеристики эстрадного номера и перечислены особенности режиссуры эстрады.

Далее, по пунктам разбираются такие вопросы, как: действенного анализа эстрадного номера, стилистическое единство эстрадного номера, драматургия эстрадного номера, работа режиссера с актерами и многое другое.

Вопросы, поднятые в этой работе, будут всегда актуальны, ведь идеального макета по созданию номера не существует. В поиске рождается настоящее искусство. Именно поэтому, тут нет строгих указаний, а лишь рекомендации режиссерам.

Многие темы освещены не совсем полно. Сделано это нарочно, что бы осталось время и возможность для рассуждений и анализа на данную тему.

Я рекомендую подробно изучить предложенный список литературы, где можно найти полную информацию о режиссуре - вообще, и о режиссуре эстрадного номера в частности.

Раздел 6. Список рекомендованной литературы:

1. Театр: энциклопедия. – М. : Олма-Пресс, 2002 – 63 с.
2. Театр. Актер. Режиссер. Краткий словарь терминов и понятий / составит. А. Савина. – СПб : Лань, Планета музыки, 2010 – 78 с.
3. Авдеев А. Д. Маска и ее роль в процессе возникновения театра/ А. Д. Авдеев. М., 1964
4. Башляр Г. Маска // Башляр Г. Избранное: Поэтика грёзы. М., 2009.
5. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX в. М., 1997.
6. Богданов И.А. Постановка эстрадного номера : учеб.пособие / И.А. Богданов. – Санкт-Петербург : Изд. СПбГАТИ, 2004. – 319 с.
7. Борев Ю. О. О комическом / Ю. О. Борев. — М. : Искусство, 1970. – 272с.
8. Богомолов Ю. Эстрада в масках // Эстрада: что? где? зачем? М., 1988. С. 146
9. Вахтангов Е.Б. Записки. Письма. Статьи. / Е. Б. Вахтангов, Москва.-Л., 1939. – 318 с.
10. Владимиров С.В. Действие в драме. / С.В. Владимиров, Л.: « Искусство», 1972. – 288 с.
11. Гиппиус С.В. Тренинг развития креативности. Гимнастика чувств. / С.В. Гиппиус, М.: Речь, 2002. – 267 с.
12. Дмитриев Ю. А. Комическое должно быть содержательным // СЭЦ. 1976. № 9. С. 6
13. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера. / Б.Е. Захава, М.: Просвещение, 1973
14. Кнебель М. О том, что кажется особенно важным. / М. Кнебель, М.: Искусство, 1971
15. Кнебель М. Поэзия педагогики. / М. Кнебель, М.: Всероссийское театральное общество, 1984. – 312 с.
16. Козлинский В. И., Фрезе Э. П. Художник и театр. М., 1975

17. Конович, А. А. Театрализация в празднично-обрядовой культуре : автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра пед. наук : 13.00.05. – Л., 1991. – 10с
18. Конников А.П. Мир эстрады – А. Конников. – М.: Искусство, 1980. 192 с
19. Маклаков А.Г. Общая психология. / А.Г. Маклаков -Учебник для вузов. СПб.: Питер, 2010. – 423 с.
20. Маслоу А. Мотивация и личность. / А. Маслоу, СПб.: Питер, 2008.
21. Местечкин М. С. В театре и в цирке. М., 1976. С. 118-119;
22. Поляков В. С. Товарищ Смех. М., 1976
23. Поламишев А.М. Событие – основа спектакля. / А.М. Поламишев, М.: Сов. Россия, 1977
24. Станиславский К.С. Собр. Соч. В восьми томах. Том 5. Статьи. Речи. Заметки. Дневники. Воспоминания (1877 – 1917). М.: Искусство, 1958.
25. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. / К.С. Станиславский, М.: АСТ, 2009.
26. Станиславский, К.С. Актерский тренинг. Работа актера над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика / К.С. Станиславский. – М. : АСТ, 2009. –345 с.
27. Станиславский, К.С. Искусство представления / К.С. Станиславский. – СПб : Азбука-классика, 2010. – 290 с.
28. Товстоногов Г. А.. Зеркало сцены. / Г.А. Товстоногов; - М.: Искусство, 1984.
29. Товстоногов Г. А. Круг мыслей. / Г.А. Товстоногов, -М.: Искусство, 1972
30. Товстоногов Г.А. О профессии режиссера. / Г.А. Товстоногов, -М.: Всероссийское театральное общество., 1967
31. Товстоногов Г.А. Беседы с коллегами. / Г.А. Товстоногов, - М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1988
32. Чехов, М.А. Тайны актерского мастерства. Путь актера / М.А. Чехов. – М.: АСТ, 2009. – 457 с.

33. Шароев И. Профессия: режиссер // Советская эстрада и цирк. 1989. № 10. С.
34. Поюровский, Б. Мастера эстрады / Б. Поюровский. – М. : АСТ-Пресс, 2003. – 304 с.
35. Шихматов Л.М. Сценические этюды. Учебное пособие для театральных вузов и колледжей культуры. / Л.М. Шихматов, - М.: «Просвещение». 1966.- 364 с.
36. Ямпольский М. Б. Демон и лабиринт: (Диаграммы, деформации). М., 1996
37. Цимбал С. «Разные театральные времена».

Раздел 7. Список рекомендуемых Интернет-ресурсов

1. Актерское мастерство. – Режим доступа: <http://acterprofi.ru/>
2. Культура и Образование. Театр и кино // Онлайн Энциклопедия «Кругосвет». – Режим доступа: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino.
3. Античный театр. – Режим доступа : <http://anti4teatr.ucoz.ru>.
4. Каталог: Театр и театральное искусство. – Режим доступа: <http://www.artworld-theatre.ru>.
5. Энциклопедия : Музыка. Театр. Кино. – Режим доступа: http://scit.boom.ru/music/teatr/What_takoe_teatr.htm
6. Театральная Энциклопедия. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Teatr/_Index.php
7. Планета театра: [новости театральной жизни России]. – Режим доступа: <http://www.theatreplanet.ru/articles>
8. Средневековый театр Западной Европы. – Режим доступа: http://scit.boom.ru/music/teatr/Zarybegnui_teatr3.htm
9. Средневековый театр. – Режим доступа: <http://art.1september.ru/index.php?year=2008&num=06>
10. Западноевропейский театр. – Режим доступа: <http://svr-lit.niv.ru>
11. Театральная библиотека: пьесы, книги, статьи, драматургия. – Режим доступа : <http://biblioteka.teatr-obraz.ru>
12. Театральная энциклопедия. – Режим доступа : <http://www.theatre-enc.ru>.
13. История: Кино. Театр. – Режим доступа : <http://kinohistory.com/index.php>
14. Театры мира. – Режим доступа: <http://jonder.ru/hrestomat>
15. Театры народов мира. – Режим доступа: <http://teatry-narodov-mira.ru/>
16. Театральная библиотека: пьесы, книги, статьи, драматургия. – Режим доступа <http://biblioteka.teatr-obraz.ru>
17. Хрестоматия актёра. – Режим доступа: <http://jonder.ru/hrestomat>

17. Режиссерская работа Станиславского. – Режим доступа:
<https://biography.wikireading.ru/215839>
18. Театр, Сцена. – Режим доступа: <http://teatr.scaena.ru/page.php?id=390>
19. Искусство цирка. – Режим доступа:
http://www.ruscircus.ru/obraz_maska_687
20. Режиссура эстрадного номера. – Режим доступа:
<https://studfiles.net/preview/2957573/page:4/>

Учебное издание

Лято Юлия Павловна

Режиссура эстрадного номера

Методические рекомендации