

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

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОГО КОМПЛЕКСА
(электронная версия) по учебной дисциплине
«Основы драматургии, классической режиссуры и актерского мастерства»
для студентов 1-3 курсов дневной формы получения образования,
обучающихся по направлению специальности
1– 88 02 01-04 «Спортивно-педагогическая деятельность
(спортивная режиссура)»

Оглавление

Тема 1. Введение в предмет. Типы и жанры драматургии	4
Тема 2. Композиция драматургического произведения.....	10
Тема 3. Инсценировка.....	13
Тема 4. Выбор материала для создания инсценировки.....	15
Тема 5. Ключевые понятия теории сценарного мастерства	17
Тема 6. Тема как социальная проблема. Структура представления, зрелища	19
Тема 7. Композиция представления, зрелища.....	21
Тема 8. Сценарий праздника, представления (или зрелища)	23
Тема 9. «Система Станиславского» – основа воспитания и обучения студента профессии «режиссер»	25
Тема 10. Режиссерский замысел номера.....	28
Тема 12. Тема, идея, сверхзадача режиссера. Конфликт	30
Тема 12. Номер как самостоятельная форма сценического действия. Разновидности номеров	33
Тема 13. Роль музыки в формировании номера.....	36
Тема 14. Образное решение номера	41
Тема 15. Номер в представлении, театрализованном концерте, шоу– программе.....	43
Тема 16. Номер в спортивно-художественном представлении.....	47
Тема 17. Речевой аппарат и голосо-речевой тренинг	48
Тема 18. Дикция и голос в речевом действии	51
Тема 19. Воспитание элементов внутренней и внешней техники речевого действия.....	53
Тема 20. Логика сценической речи	57
Тема 21. Техника речи при проведении физкультурно-оздоровительных и спортивно-массовых мероприятий.....	61
Тема 22. Особенности речевой техники при работе с микрофоном.....	62
Тема 23. Виды и жанры представлений.....	63
Тема 24. Разновидности эстрадных программ	68
Тема 25. Разновидности зрелищ	73
Тема 26. Карнавал как разновидность зрелища	76

Тема 27. Ключевые понятия режиссуры зрелища	79
Тема 28. Принципы монтажа номеров и эпизодов в представлении.....	83
Тема 29. Композиционное построение шоу-программы	85
Список использованной литературы.....	86

Тема 1. Введение в предмет. Типы и жанры драматургии

Всего насчитывается три рода литературы: эпос, лирика и драма. Между этими тремя родами литературы существует много общего. Предметом изображения в них является человек. Драма обладает рядом признаков эпоса и лирики, лирика зачастую облачает рядом признаков драмы, эпос тоже обладает рядом признаков драмы и лирики.

Основным средством изображения в литературе является слово, этим она отличается от других видов искусства.

Эпос – слово древнегреческое. Оно означает – «песня». Эпос восходит к древним временам, когда не было письменности и когда исторические повествования о прошлом, связанные чаще всего с военными подвигами, сохранялись в памяти народа в мифах, вспоминались в песнях. Эпические песни древности знают, однако, и любовную, трудовую и даже спортивную тематику.

Предметом изображения эпоса является тот или иной насыщенный значительными событиями период общественного развития. Эпос воплощает в героях образ эпохи.

Основные виды (жанры) эпоса – это рассказ (малая форма), повесть (средняя форма), роман (большая форма). Также выделяются ещё жанры: эпопея, былина, сказка, роман, поэма, новелла, очерк, басня, анекдот.

Наиболее известные эпические произведения современности: «Тихий Дон» М.А. Шолохов, «Капитанская дочка» А.С. Пушкин.

Термин «лирика» происходит также от древнегреческого слова, от названия струнного инструмента «лира». Лирика, в отличие от эпоса, создает преимущественно образ внутреннего состояния человека, изображает переживание, как правило, одномоментное, которое человек испытывает в данный момент.

В отличие от эпоса и драмы, лирика не связана с сюжетностью, как конструктивным признаком, хотя и не исключает простейшей сюжетной организации. Как заметил А. Потебня, в отличие от эпоса, где доминирует прошедшее время, лирическое произведение пишется в настоящем времени. Если по поводу эпических и драматических произведений мы вправе спросить «чем оно кончилось» или сжато изложить его событийную основу, то в отношении лирических произведений этот вопрос лишён смысла.

Лирическое стихотворение в наиболее сосредоточенной его форме – это мгновение внутренней человеческой жизни. Мы оказываемся как бы в эпицентре переживания, которым охвачен поэт и которое целостно.

К лирическим жанрам относятся: романс, послание, элегия, ода, эпиграмма идиллия.

Эпос не лишен элементов лирики, философского созерцания души, личных переживаний, а лирика не лишена элементов эпоса, описания окружающей человека среды, природы.

У драмы много общего и с эпосом, и с лирикой. Драма, как и эпос, изображает человека в ту или иную эпоху, создает образ времени. Но при этом драма имеет существенные отличия от эпоса и свои специфические особенности.

В отличие от лирики и подобно эпосу, драма воспроизводит прежде всего внешний мир – взаимоотношения между людьми, их поступки, возникающие конфликты. В отличие от эпоса, она имеет не повествовательную, а диалогическую форму. Эстетический предмет драмы – эмоционально-волевые реакции человека, проявленные в словесно-физических действиях. Для драматических произведений характерны остроконфликтные ситуации, властно побуждающие персонажа к словесно-физическому действию. Драмы специфически изображают, как правило, частную жизнь человека и его социальные конфликты. При этом акцент часто делается на общечеловеческих противоречиях, воплощённых в поведении и поступках конкретных персонажей.

Для драматургии, как свойство, обязательна современность. Можно сказать – что не современно, то на сцене и не художественно. Современность произведения совсем не равна хронологической, календарной современности.

Произведения драматургии должны обладать общественной значимостью. Драматургия имеет общую задачу со всем искусством, со всей литературой – воспитательного воздействия на человека способом эмоционального потрясения.

В драме создается образ конфликтного события, образ социального столкновения. Этот образ должен обладать тремя обязательными элементами, обуславливающими его целостность. Можно сказать, что в основе каждого произведения драматургии лежит принципиальная схема, состоящая из этих трех элементов: начало борьбы, ход борьбы и результат борьбы.

Конфликт пьесы, как правило, не тождествен какому-то жизненному столкновению в его бытовом виде. Он обобщает, типизирует противоречие, которое художник, в данном случае драматург, наблюдает в жизни.

Социальные конфликты, изображенные в драматургических произведениях, естественно, не подлежат никакой унификации по содержанию – их число и разнообразие безграничны.

Действие в драматургическом произведении – не что иное, как конфликт в развитии. Оно развивается из начальной конфликтной ситуации, возникшей в завязке. Развивается не просто последовательно – одно событие после другого — а путем рождения последующего события из предыдущего, благодаря предыдущему, по законам причинно-следственного ряда. Действие пьесы в каждый данный момент должно быть чревато развитием дальнейшего действия.

Итак, действие – это завязка, «развертывание» и «разрешение» конфликта.

Герой в драматургическом произведении должен бороться, быть участником социального столкновения. Это, конечно, не значит, что герои других литературных произведений поэзии или прозы не участвуют в социальной борьбе. Но там могут быть и иные герои. В произведении драматургии героев, стоящих вне изображаемого социального столкновения, быть не должно.

Герой драматургического произведения – всегда сын своего времени, и с этой точки зрения выбор героя для драматургического произведения носит гоже исторический характер, определяется историческими и социальными обстоятельствами.

С XVIII века драмой стали называть не только род литературы, но и жанр драматургии.

ЖАНР – (от франц. genre – род, вид) — сложившийся в процессе развития литературы, исторически повторяющийся вид литературных произведений.

Аристотель рассматривал только два жанра – трагедию и комедию (как отмечают некоторые театроведы, существовало три жанра древнегреческой драматургии: комедия, трагедия и сатирическая драма).

Комедия. Согласно традиции, комедия определяется тремя критериями:

- персонажами: люди скромного положения;
- счастливой развязкой;
- конечной целью: смех публики.

Комедия – предопределяется конфликтом между желаниями и общественными нормами.

Трагедия. Этот жанр можно определить, как разновидность драматического произведения, действие, которого развивается на основе трагедийного конфликта. Античные драматурги видели в трагедии «прообраз мира», отсюда и проистекает космогоническая и вселенская трактовка трагической судьбы.

Трагедия – предопределяется конфликтом между человеком (индивидуумом) и судьбой (роком, предопределенностью).

В XVIII веке (эпоха Просвещения) появились пьесы, где признаки трагедии и комедии соседствуют. Этот новый жанр и получил название драма. Следовательно, ДРАМА – это и один из трёх родов литературы и в тоже время жанр внутри одноименного рода.

Драма – попытка противопоставить прежним жанровым системам. Драма понимается как жанр, выражающий объективный способ художественного воссоздания жизни. Драма (как жанр литературной драмы) подобно комедии, воспроизводит преимущественно частную жизнь людей. Но главная ее цель – не осмеяние нравов, а изображение личности в ее драматических отношениях с обществом. Подобно трагедии, драма тяготеет к воссозданию общих противоречий, но не столь напряженных, и допускает возможность благополучного их разрешения.

В основе драмы лежит драматический конфликт, порожденный драматическими обстоятельствами. От них зависят совершенно иные, чем в трагедии, принципы изображения человека.

К видам трагедии относят: трагедия сплетенная, трагедия страданий, трагедия характеров, трагедия чудесного, трагедия ужасов, трагедия рока, трагедия домашняя, и трагедия политическая.

Существуют два основных типа трагедии: трагедия ошибки и трагедия мести.

По принципу организации действия различают комедии: положений, характеров или нравов, идей. По характеру комического различают комедии: сатирические, юмористические, трагикомедии.

Театральные жанры

1. Трагедия:

- трагическая драма;
- трагическая комедия;
- трагическая мелодрама;
- трагифарс.

2. Драма:

- народно-героическая;
- детективная;
- лирическая;
- документальная,
- драма-притча;
- бытовая;

- драма-комедия;
- драма-трагикомедия;
- драма-хроника; публицистическая;
- драматическая аллегория;
- драматический диалог;
- драматическая композиция;
- драма-исследования;
- драматическая поэма;
- драматический сказ;
- драматическая фантазия;
- драматическое повествование;
- драматический портрет.

3. Комедия:

- сатирическая;
- героическая;
- пародийная;
- народная;
- фольклорная;
- комическая;
- драма;
- комедия мелодрама;
- комедия притча;
- шутовская комедия;
- комедия шутка;
- комедия быль.

4. Трагикомедия:

- трагикомедия- притча;
- философская трагикомедия;
- трагикомедия абсурда.

5. Мелодрама:

- бытовая;
- мелодрама-монолог;
- мелодраматическая новелла;
- мелодраматические картины.

В отличие от точных наук, в области театра и эстрады содержание определений, понятий и терминов часто не имеет своих раз и навсегда установленных границ. Есть такое определение жанра постановки, как

«спектакль-концерт» и такое, как «киноконцерт». Они встречаются достаточно редко.

Тема 2. Композиция драматургического произведения

Слово «композиция» восходит к латинским словам «compositio» (составление) и «compositus» – хорошо расположенный, стройный, правильный.

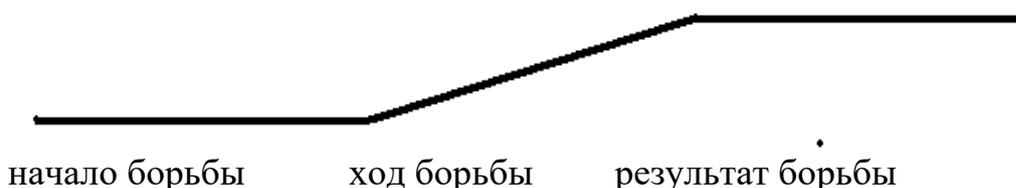
Любое произведение искусства во всех его видах и жанрах должно создать целостный образ изображаемого. Если цель художника – изобразить человека за работой, он обязательно покажет и орудия труда, и материал обработки, и рабочее движение труженика. Если же предметом изображения является характер человека, его внутренняя сущность – художнику порой достаточно изобразить одно лишь лицо человека. Предметом изображения в драматургическом произведении является, как мы уже знаем, социальный конфликт (того или иного масштаба), персонифицированный в героях произведения.

В основном из-за композиционной сложности создания драматургического произведения и появилось справедливое убеждение, что драматургия – самый сложный род литературы.

Для того чтобы справиться с композиционными трудностями, драматургу необходимо хорошо понимать свою художественную задачу, знать основные элементы драматургической композиции и представлять себе «типовую структуру» построения драматургического произведения.

Гегель обратил внимание на необходимость присутствия в произведении драматургии трех основных элементов: начало борьбы, ход (развитие) борьбы и результат борьбы. Принципиальную схему, лежащую в основе драматического произведения, принято называть гегелевской триадой.

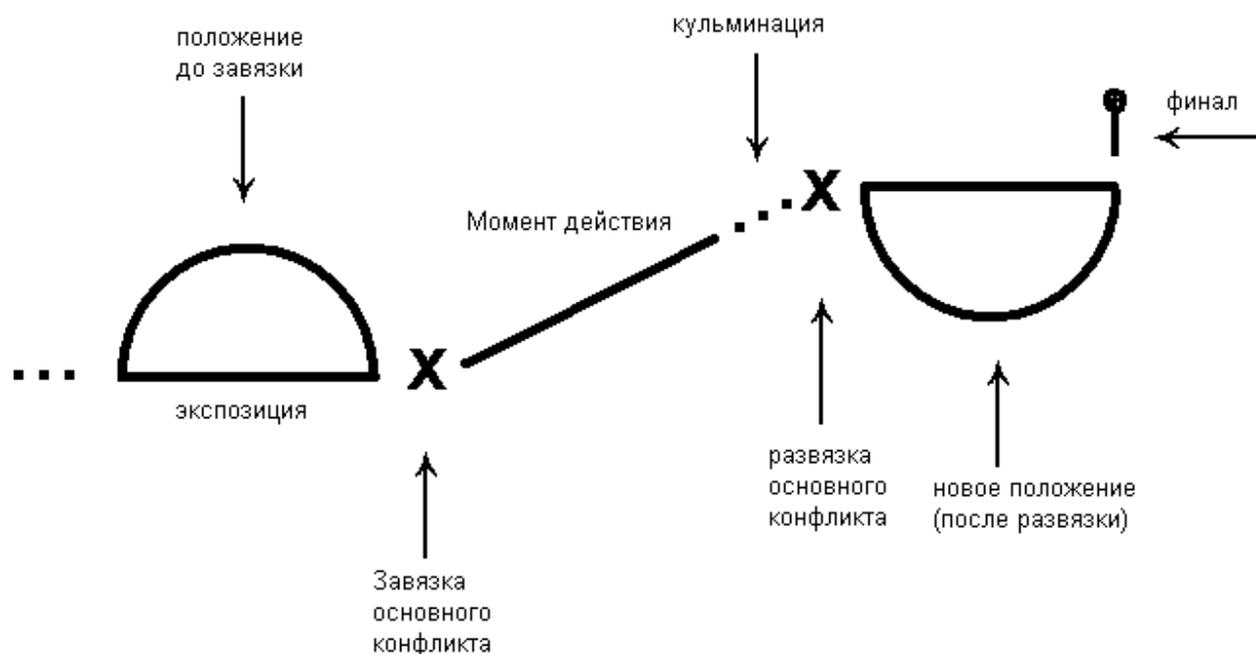
Для наглядности принципиальная структура драматургического произведения – триада Гегеля – может быть изображена таким образом.



Начало борьбы раскрывается в экспозиции и в завязке основного конфликта.

Ход борьбы раскрывается через конкретные поступки и столкновения героев – через так называемые перипетии, составляющие общее движение действия от начала конфликта к его разрешению. Во многих пьесах (хотя и не во всех) есть выраженный момент высшего напряжения действия — кульминация.

Результат борьбы показан в развязке (разрешении) основного конфликта и в финале пьесы.



Каждое драматургическое произведение обязательно обладает экспозицией, то есть начальной частью.

Экспозиция – начальная часть драматургического произведения. Ее назначение: сообщить зрителю информацию, необходимую для понимания предстоящего действия пьесы. Иногда важно дать зрителю знать, в какой стране и в какое время происходят события. Иногда необходимо сообщить что-то из того, что предшествовало возникновению конфликта.

Есть у экспозиции и еще одна задача. С ее помощью, если можно так выразиться, на ее пространстве, происходит превращение человека, пришедшего в театр, в зрителя, в участника коллективной восприятия пьесы. В экспозиции зритель получает представление и о жанре произведения.

Иногда пьеса начинается инверсией, то есть показом перед началом действия того, чем закончится конфликт. Таким приемом часто пользуются авторы остросюжетных произведений, в частности, детективов. Задача инверсии — с самого начала увлечь зрителя, держать его в дополнительном напряжении с помощью информации о том, к какому концу приведет изображаемый конфликт.

В понятие — «завязка» — входит завязка основного конфликта данной пьесы. В завязке начинается его движение — драматическое действие.

Развязка в драматургическом произведении — момент разрешения основного конфликта, снятие конфликтного противоречия, являющегося источником движения действия.

Финал – эмоционально-смысловое завершение произведения.

Финал заключает пьесу драматургическим обобщением, раскрывает дверь в перспективу.

Финал в пьесе является как бы проверкой драматургии произведения в целом. Если нарушены основные элементы его композиции, если действие, которое началось как основное, подменено другим, финал не получится. Если у драматурга не хватило материала, не хватило таланта или знаний, драматургического опыта для того, чтобы завершить свое произведение подлинным финалом, автор нередко, чтобы выйти из положения, заканчивает произведение с помощью эрзацфинала.

Тема 3. Инсценировка

Театральная пьеса — это авторское сочинение. Особенностью её драматургии является реализм изображения. Речь идет о реалистической основе изображения, о реализме человеческих отношений, которые должны лежать в основе любого драматургического произведения. На сцене, например, в детском театре могут быть изображены говорящие зайцы и медведи, при том в самых необычных для подлинных зайцев и медведей отношениях. Но это будет интересно человеку, в том числе и маленькому, в той мере, в какой эти зайцы и медведи будут изображать человеческие отношения.

В основе драматургического произведения всегда лежит совершенно реальная человеческая ситуация. Это важно потому, что человек, который придет в театр, должен сопереживать тому, что происходит на сцене. А сопереживать можно только узнаваемому, реальному. Сопереживать нереальности, в которой зритель не находит аналогии знакомым ситуациям жизни, он не станет. Поэтому узнаваемость, а значит реальность человеческих отношений, изображаемых в представлении, является совершенно обязательным требованием драматургии.

Действие в драматургическом произведении – не что иное, как конфликт в развитии. Оно развивается из начальной конфликтной ситуации, возникшей в завязке. Развивается не просто последовательно – одно событие после другого — а путем рождения последующего события из предыдущего, благодаря предыдущему, по законам причинно-следственного ряда. Действие пьесы в каждый данный момент должно быть чревато развитием дальнейшего действия.

Предмет изображения в драме – не вообще жизнь, а тот или иной конкретный социальный конфликт, персонифицированный в героях данной пьесы. Действие, следовательно, не вообще кипение жизни, а данный конфликт в его конкретном развитии.

Сюжёт (от фр. *sujet* букв. «предмет») — в литературе, драматургии, театре, кино, комиксах и играх — ряд событий (последовательность сцен, актов), происходящих в художественном произведении (на сцене театра) и выстроенных для читателя (зрителя, игрока) по определённым правилам демонстрации. Сюжет — основа формы произведения.

Понятие сюжета тесно связано с понятием фабулы произведения. В современной русской литературной критике (равно как и в практике школьного преподавания литературы) термином «сюжет» обычно называют сам ход событий в произведении, а под фабулой понимают основной художественный конфликт, который по ходу этих событий развивается.

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

Инсценировка – это вторичное произведение, в котором событийный ряд родственная основа эпоса и драмы.

Инсценировка имеет несколько значений. Во-первых, это сценическое оформление литературного текста, закрепленного в определенной форме и не допускающего импровизации. Во-вторых, литературная обработка в сценических приемах материала, имеющего общественное значение, в целях эмоционального воздействия и пропаганды (инсценированный суд, отчет, инсценированная газета и т. п.).

Инсценировка [от лат. In — в, на и scaena (scena) — сцена] – переработка для сцены литературного произведения, написанного не в драматургической форме. Имеет целью не столько создание нового самостоятельного произведения, сколько театральную адаптацию прозы. При этом само произведение трактуется как авторское сочинение, а инсценировка – вторичное произведение, в котором событийный ряд – родственная основа эпоса и драмы. То есть инсценировка – непосредственное приспособление к сцене произведения, написанного в повествовательной форме. Но инсценировка – это не перенос материала, а его «перевод» из одной системы художественного выражения в другую.

Инсценирование:

1. переработка литературной первоосновы (эпической или документальной прозы, поэзии и др.) на уровне текста, превращение в литературный сценарий;
2. практическое воплощение этого сценария средствами театра, то есть формирование сценической драматургии.

Оба процесса могут быть осуществлены разными людьми: первый — драматургом, автором текста, второй — режиссером, автором спектакля (совместно с актерами, художником, композитором), но могут также быть успешно объединены в творчестве режиссера — история мирового театра дает множество тому примеров.

Тема 4. Выбор материала для создания инсценировки

Сценический этюд представляет собой законченное театральное сочинение (в этом отношении понятие «сценический этюд» близко к понятию «музыкальный этюд», когда этюд, как форма сочинения имеет самостоятельное художественное значение и подразумевает авторство, процесс сочинения, репетиции и поправок).

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.

Сценический этюд от этюдной импровизационной пробы предполагает наличие режиссерского замысла, направленного на реализацию сверхзадачи творческого показа, тогда как при импровизационной пробе не стоит такой задачи. И в этом отношении актер, работающий над этюдом перестает быть просто исполнителем, но становится полноправным автором и творцом – режиссером своей роли. В данной концепции «сценический этюд» близок к понятию «драматическая сцена».

Чаще всего в помощь актерам для работы над подобного рода этюдами назначаются кураторы или студенты-режиссеры. Тем не менее этюд не репетируется! Он может повторяться с учетом замечаний и уточнений педагога. Но этюд остается все равно сквозной импровизационной погруженной пробой.

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» – определяется исходное, центральное и главное события этюда, а также цель действующего лица. А в остальном актер может и должен импровизировать.

Исходные материалы для сочинения этюда

«Этюд – небольшой отрезок сценической жизни, созданный воображением, «если бы», которое питается опытом, запасом наблюдений, живым чувством исполнителя. Этюд – это, прежде всего, событийный эпизод. Главное в нем, выстраивая сценический процесс по законам и образцам жизни (в самых экстравагантных театральные решениях), воссоздать событийное движение. От этюда и родилась идея анализа пьесы по событиям. Их течение и есть движение жизни от происшествия к происшествию. Событие, взятое в отдельности и сыгранное нами, становится этюдом» (З. Я. Корогодский «Начало»).

Итак, источниками или материалом для сочинения этюда являются собственный событийный опыт актера, его жизненные событийные наблюдения, работа его творческого воображения и сознания,

одухотворенные сверхзадачей – определенной идеей, темой, мыслью, которую актер или режиссер с помощью сценического этюда хочет донести до зрителя:

Законы построения сценического этюда

Любое сценическое действие, будь то этюд, драматическая сцена, творческий сюрприз или простой зачин только тогда может считаться законченным, когда он состоит из трех составных частей – начала, середины и конца, или «подготовки», «события» и «окончания».

Подготовка

Здесь организуются предлагаемые обстоятельства (кто, где, в какой ситуации, откуда вышел, с чем вышел и так далее), «монтируется» та среда, в которой затем произойдет поединок. Расставляются фигуры героев, устанавливаются их взаимоотношения, уточняются настроения, темпо-ритмы, состояние и действие до начала борьбы.

Поединок

Центральная часть этюда (сцены). Здесь и сосредотачивается его суть. Здесь совершается главное – событие этюда. Во второй части происходит поединок между двумя заинтересованными сторонами, или же один персонаж борется с обстоятельствами, с которыми находится в конфликте.

Средняя часть этюда (сцены) тоже имеет свою начальную фазу, где поединок начинается, и развитие, которое доходит до наивысшего напряжения борьбы-кульминации – до того момента, пока одна из сторон не победит, а другая – не признает себя побежденной.

И наконец окончание этюда.

Тема 5. Ключевые понятия теории сценарного мастерства

Массовый праздник - комплекс мероприятий различных видов и зрелищных форм разных жанров; многофункциональное явление, отражающее эпоху, жизнь общества и его культуру; самое древнее и самое действенное средство массовых коммуникаций

Праздник явление социальное, его главная тема всегда определяется общественными проблемами.

Типы праздников: праздники календарного годового цикла, общественно - политический, исторический, профессиональный, разнообразные фестивали искусств и другие.

Ясный взгляд на жизненную проблему, четкое определение темы праздника рождает замысел и идею будущего сценария. Сценарный замысел будущего праздника связан с осмыслением ландшафтных и архитектурных условий на месте действия в городе или селе; его исторического или этнографического прошлого; с наличием творческого потенциала среди жителей конкретного населенного пункта; со степенью «погружения» сценариста в художественный, документальный или научный материал.

Замысел – это возможность и необходимость услышать во времени и увидеть в пространстве разрешение волнующей проблемы.

Идея кристаллизует замысел, придавая ему образную конкретность. С. М. Эйзенштейн, один из первых экспериментаторов в области зрелищ, великий режиссер и теоретик кинематографа, предлагает очень ценную справку: «Идея – 1) вид, наружность; 2) образ, род, способ изложения: форма и род речи; 3) идея первообраз, идеал».

Зрелище – тематическое представление, выражение идеи и основных тенденций массового театрализованного праздника. Зрелище способно наиболее эмоционально и убедительно воздействовать на зрителя, внушая авторскую мысль. Являясь ключевым звеном или главным «блоком», в композиции праздника, представление призвано точно и ярко передать смысл событий с помощью образных поэтических иносказаний: метафоры, аллегии.

Структура представления. Представление состоит из эпизодов, связанных между собой по смыслу и технически. Внутри каждого эпизода раскрывается идея автора, режиссера.

Способ выражения борьбы и выявления конфликта в представлении (зрелище). В отличие от сюжетного спектакля, где конфликт обнаруживает противостояние конкретных групп или индивидуумов, а в отдельных случаях – внутреннюю борьбу одного лица, в представлении или зрелище конфликт может быть выражен при полном отсутствии словесного спора. Здесь

приоритет семантики пластической, музыкально-звуковой и цветовой. Этого требуют иные пространственные измерения и композиционные особенности данного жанра.

Первое и главное условие жанра представления (зрелища) состоит в том, что конфликт обнаруживается на стыке эпизодов или номеров в рамках данного эпизода, что в обязательном порядке должно учитываться при их монтаже. В противном случае действие замкнется внутри одного эпизода и не получит своего развития. Именно драматургия борьбы, ее цель, направление, смысл определяют цветовые и музыкально-пластические перемены, участвующие в формировании образного строя сценической композиции.

Образ композиции – это единство трех начал: музыкального, пластического, художественно-декоративного или символично-цветового. Это «триединство» и служит как раз основанием метафоры зрелища.

Сценарно-режиссерский ход – это прием с помощью которого осуществляется связь эпизодов и построение целостной композиции представления (зрелища). Сценарно-режиссерский ход формирует образный строй зрелища.

Тема 6. Тема как социальная проблема. Структура представления, зрелища

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

Роль сценариста представления является одной из определяющих. Придумать ход для шоу-программы, театрализованного представления, эстрадной миниатюры, конечно же, может и режиссер, и сам исполнитель, а иногда и квалифицированный заведующий литературной частью той или иной концертной организации. Но записать все это на бумаге, наполнить не только смыслом, но облечь смысловое содержание в конфликтно-драматургическую форму, придумать остроумные «репризы», эффектный финал, что-то зарифмовать – этим должен заниматься профессиональный литератор, драматург.

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

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

Системы передачи информации могут быть разными. Особенно при учете того, что информация, передаваемая со сцены в зрительный зал, может быть и эмоциональной, «взрывной», и сухой, бесстрастной.

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

Тема и идея – первые и самые существенные аспекты драматургии представления в целом.

Это, как правило, наиболее трудная, но самая интересная, по-настоящему творческая работа для людей с определенными профессиональными знаниями, кругозором, отчетливо сложившимся мировоззрением.

При этом, когда ясна общая идея будущей программы (или номера), ее контуры и объемы, состав исполнителей, площадка, сроки, размер постановочных средств, когда к работе уже привлечен художник-постановщик

(а это следует делать на возможно более ранних этапах создания будущего зрелища) — неизбежно во всей своей остроте встает вопрос: с чего начать Представление? И вслед за ним: чем закончить?

Пролог и финал — неперенные структурные элементы драматургии представления.

При всей своей кажущейся простоте и естественности, на самом деле решить эти проблемы качественно и, что называется, «с ходу» удастся крайне редко.

Начало представления, его пролог — исключительно важный элемент постановки.

Иногда прежде чем зрителя пригласят в зал и начнет звучать увертюра к спектаклю, затем переходящая в тот или иной Пролог, что-то будет происходить на улице, на подходе к стадиону или дворцу спорта, что-то интригующее создатели спектакля придумают на контроле, кроме билетеров, милиционеров и металлоискателей, и почти всегда — в фойе.

Такое праздничное действие перед началом основной программы называется предпрологом.

Структурной единицей спортивно-художественного представления является эпизод. Эпизод — представляет собой завершенный круг событий, имеющих отчетливое начало, развитие, конец, отличающийся законченностью действия.

Тема 7. Композиция представления, зрелища

Под термином зрелище в данной теме подразумевается театральное или театрализованное, цирковое, эстрадное представление, спортивные выступления.

Особенности зрелищного искусства накладывают отпечаток буквально на все аспекты создания номера и представления.

Зрелищное искусство чрезвычайно многожанрово. Песня и акробатика, конферанс и фокусы, музыкальная эксцентрика и психологические опыты, публицистический фельетон и игра с хулахупами. «Множественность номеров, исполняемых мастерами разных искусств, - фактор не количественный, а качественный, определяющий природу зрелищ.», - писал А. Анастасьев.

Основной формой эстрадных представлений является концерт, состоящий из отдельных номеров самых различных жанров.

Номер – это краткое самостоятельное и законченное произведение эстрадного искусства, основа любого типа представления.

Концерт может быть просто сборным или, как иногда говорят – дивертисментным, а может – и тематическим, театрализованным. Особую группу концертов составляют праздничные юбилейные, хотя практически и они по своей структуре являются и дивертисментными, и тематическими.

При более глубокой театрализации концерта, с вынесением на у его названия, использованием декораций, реквизита, того или пусть элементарного, сюжетного хода, мы можем говорить об разном представлении, эстрадном спектакле. Двигаясь дальше в пении усложнения структуры построения программы сможем говорить о мюзик-холльном представлении, еще далее ревю.

Рассматривая такую первичную единицу любого 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 к экспозиции, заявлению темы, а последнюю, «ударную» - развязке всего этого микропроизведения.

Режиссер, ставящий 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 темпоритмическую структуру, решает задачи музыкального, сценографического, светового оформления. Перед ним стоит целый ряд художественных и

организационных проблем, требующих разрешения в программе в целом и не имеющих прямого отношения к собственно эстраднему номеру. Часто режиссер принимает номера от специалистов различных жанров, а затем из них создает эстрадную программу. Номер имеет большую самостоятельность.

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. 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 номер. В реальных условиях те или иные номера иногда приходится создавать специально для той или иной конкретной программы.

Тема 8. Сценарий праздника, представления (или зрелища)

Сценарий – подробная литературная разработка содержания праздника, представления или зрелища, в которой в строгой последовательности излагаются отдельные элементы действия, раскрывается тема, показаны авторские переходы от одной части к другой, выявляется примерное направление всех публицистических выступлений, вносятся используемые художественные произведения или отрывки из них.

Компоненты сценария: монолог, диалог, ремарка, сцена, эпизод.

Сцена. Если расчленить сюжет по местам действия, то он будет распадаться не на эпизоды, а на сцены. Сцена зависит от места действия, а эпизод – нет.

Эпизод – представляет собой завершённый круг событий, имеющих отчетливое начало, развитие, конец, отличающийся законченностью действия.

Особенности сценария массового театрализованного празднества обусловлены видовыми качествами самого празднества.

В практике существуют три этапа работы над сценарием: сценарный (рабочий) план, литературный сценарий, рабочий сценарий (монтажный лист).

Сценарный план – обобщенное выражение композиционной структуры театрализованного представления, где отчетливо проступает конструктивная мысль автора, определяются основные эпизоды, характер их чередования, основное содержание, наименование эпизодов и номеров внутри.

Создание сценарного плана начинается с процесса изучения материала (места и времени действия – в первую очередь). Сценарный план – обобщенное выражение композиционной структуры театрализованного празднества.

Главное, что дает в процессе создания театрализованного празднества работа над сценарным планом – определение основных эпизодов и характер их чередования, создающий тот или иной ритмический рисунок будущего сценария.

Литературный сценарий – подробное описание будущего представления, раскрывающее не только содержание и смысл каждого номера и эпизода, но и элементы режиссерских указаний, там, где это необходимо, характер исполнения и пр.

В работе над литературным сценарием конкретно определяется и уточняется общая структура всего празднества, напряженность действия, (эмоциональность) того или иного эпизода. На этом этапе работы устанавливается необходимый темп всего представления в целом, динамика его единого драматического действия. А от этого будет зависеть длительность эпизодов, количество и качество номеров и др.

В литературном сценарии театрализованного представления дается подробное описание сюжета хореографических и пластических композиций, светозвуковых, фоновых и других изображений.

Рабочий сценарий – «документ, включающий в себя все то, что происходит во время праздника: время, место, участники, ход действия» (И.М. Туманов).

Монтажный лист – режиссерская партитура, в которой «точно расписываются все компоненты каждого номера, все средства его обеспечения. В нем содержатся задания всем службам» (Тихомиров Д.В. Беседы о режиссуре театрализованных представлений. – М., 1977).

Большое синтетическое массовое представление часто делят на эпизоды. Но так как любой концерт состоит из номеров, то приходится оговаривать, что эпизод не эквивалентен номеру, это отличные одна от другой формы, и в этом нет никакого противоречия. Эпизоды представления могут сменяться номерами, номера - эпизодами.

В театре используют термины пьеса, спектакль, постановка, и все это делится на сцены, которые в свою очередь, как раньше иногда говорили, подразделяются на явления.

Цирковое зрелище называется представлением, оно состоит из аттракционов и номеров.

На эстраде основной вид зрелищных мероприятий — концерт, состоящий из номеров, но иногда имеющий и свой пролог, и финал, как первого отделения, так и всего концерта.

Кроме пролога, — который разыгрывается в концертном зале, может иметь место предпролог — то или иное сценическое действие, протекающее в фойе концертного зала или вообще — на улице, перед входом в зал. Если эстрадный концерт делится антрактами на несколько частей, принято употреблять именно термин отделение, а не действие (первое, второе...).

В цирке программу ведут шпехштаймейстер и коверные клоуны. На эстраде - ведущий или конферансье. Шоу ведет шоумен. в театре для ведения спектакля иногда прибегают к роли, называемой человек от театра.

Проблемы, стоящие перед исполнителями этих ролей, очень схожи, но не тождественны и диктуются характером того, что происходит на сцене, эстраде, манеже. Тут и так называемое «создание теплой, дружеской, а иногда и торжественно-приподнятой атмосферы в зале», и «заполнение пауз» между номерами и аттракционами, и исполнение сатирических, юмористических, публицистических номеров, затрагивающих какие-то общественно-важные или злободневные темы. Здесь и заботы о том, чтобы концерт, спектакль, представление не теряло свой темп, «катилось» от пролога к финалу без пауз, остановок, затяжек. И все это заботы не только режиссера-постановщика и исполнителей, но и драматурга.

Тема 9. «Система Станиславского» – основа воспитания и обучения студента профессии «режиссер»

Главные принципы «системы Станиславского»

- принцип жизненной правды (основа основ всей «системы»). Искусство должно быть правдиво и, следовательно, понятно.

- принцип идейной активности (учение о сверхзадаче художника). Не путать с идеей. Если, например, идея пьесы заключается в утверждении неизбежности победы над старым, то сверхзадача художника – это его личное стремление и личный вклад в борьбу за эту идею. Нельзя ограничиваться лишь идейностью творчества, как таковой.

- принцип активности и действия (основа метода действенного анализа, на котором стоит вся практическая часть «системы»). Не нужно, когда появится чувство, нужно действовать, и верное действие вызовет верное чувство.

- принцип органичности творчества актера. Разбудить естественную человеческую природу актера для органического творчества в соответствии со сверхзадачей. Идти в работе над ролью от себя, стать другим, оставаясь самим собой.

- принцип творческого перевоплощения (конечный этап творческого процесса в актерском искусстве – создание образа). Где нет художественных образов, там нет и искусства».

«Система Станиславского» - это практическое учение об органических, природных законах творчества.

В «системе» рассматриваются элементы духовной и физической природы сценического искусства, их взаимосвязь и взаимодействие в процессе практической художественной деятельности, глубоко раскрывает сущность творческого процесса, где неразрывно участвуют все духовные и физические элементы человеческой природы. Здесь четко сформулированы и практически разработаны принципы и методы жизненно-правдивого искусства, законы сценического действия и общения, законы словесного действия, указаны пути к правильному творческому самочувствию, пути к созданию сценического образа, разработан метод физических действий. Особое место занимают учение о сверхзадаче, сквозном действии, метод действенного анализа произведения.

В противоположность ранее существовавшим театральным системам, «система Станиславского» строится не на изучении конечных результатов творчества, а на выяснении причин, порождающих тот или иной результат. Актер должен не представлять образ, а «стать образом», его переживания, чувства, мысли сделать своими собственными.

Система включает в себя ряд приемов сценического творчества. Один из них состоит в том, что актер ставит себя в предлагаемые обстоятельства роли и работает над ролью от себя. Существует также принцип «типажного подхода». Он получил широкое распространение в современном театре. Этот принцип пришел из кинематографа и сегодня применяется как в кино, так и в рекламе. Он заключается в том, что на роль назначается не тот актер, который, пользуясь материалом роли, может создать образ, а актер, который совпадает с персонажем по своим внешним и внутренним качествам. Режиссер в этом случае рассчитывает не столько на мастерство актера, сколько на природные данные.

Инструмент актера – его внутренние (психические) и внешние (физические) данные, называемые Станиславским «элементами творчества». Тело актера, голос, нервы, темперамент являются его орудием труда, объединяя творца и материал в единое целое. Профессиональное сценическое действие возможно лишь при условии виртуозного владения всем спектром своих психофизических данных. К элементам актерского мастерства К.С. Станиславский относит элементы переживания и элементы воплощения:

Мышечная свобода – умение актера естественно выполнять самые разнообразные движения. Это состояние организма, при котором на каждое движение тела в пространстве затрачивается столько мускульной энергии, сколько это движение требует. Знание дает уверенность, уверенность порождает свободу, а она, в свою очередь, находит выражение в физическом поведении человека.

Иногда, некоторые актеры принимают расслабленность за свободу мышц. Это различие необходимо разъяснить, так как расслабленность, будучи таким же препятствием, как и излишнее напряжение, лишает всякой инициативы и способности действовать. Свобода мышц эта та степень мускульного напряжения, которая необходима для данного действия.

Внимание. Оно является основой внутренней техники актера. Станиславский считал, что внимание – это проводник чувства. В зависимости от характера объекта различается внимание внешнее (вне самого человека) и внутреннее (мысли, ощущения). Задача актера – активная сосредоточенность на произвольном объекте в пределах сценической среды. «Вижу, что дано, отношусь, как задано» – формула сценического внимания по Станиславскому. Отличием сценического внимания от жизненного является фантазия – не объективное рассмотрение предмета, а его преобразование.

Воображение и фантазия. Для актера фантазировать – значит внутренне проигрывать. Фантазируя, актер не вне себя рисует предмет своего воображения, а самого себя ощущает действующим в качестве образа. Воображая что-то из жизни героя, актер не отделяет себя от него.

«Воображение создает то, что есть, что бывает, что мы знаем, а фантазия – то, чего нет, чего в действительности мы не знаем, чего никогда не было.... Фантазия.... все может. Фантазия, как и воображение, необходима художнику» (К. С. Станиславский)

«Если бы...» и предлагаемые обстоятельства. Творчество начинается с того момента, когда в душе и воображении артиста появляется магическое творческое «если бы». Пока существует реальная действительность, реальная правда, которой, естественно, не может не верить человек, творчество еще не начиналось. Но вот является творческое «если бы», то есть мнимая, воображаемая правда, которой артист умеет верить так же искренне, но с еще большим увлечением, чем подлинной правде. Совершенно так же, как верит ребенок в существование своей куклы и всей жизни в ней и вокруг нее. С момента появления «если бы» артист переносится из плоскости действительной, реальной жизни в плоскость иной, создаваемой, воображаемой им жизни. Поверив ей, артист может начать творить.

Через «если бы» нормально, естественно, органически, сами собой создаются внутреннее и внешнее действия.

«Если бы» является для артистов рычагом, переводящим... Из действительности в мир, в котором только и может совершаться творчество. Благодаря ему... Происходит что-то, от чего глаза начинают иначе смотреть, уши – по-другому слушать, ум – по-новому оценивать окружающее, а в результате придуманный вымысел естественным путем вызывает соответствующее реальное действие, необходимое для выполнения поставленной перед собой цели.

Творческие моменты на сцене только те, которые вызваны магическим «если бы»... Прием творческого перевоплощения в сценический образ, состоящий в том, что актер создает в своем воображении те или иные обстоятельства внешней среды и ставит перед собой вопрос: Что бы я стал делать, если бы эти обстоятельства были не вымыслом воображения, а подлинной реальностью. Предлагаемые обстоятельства побуждают актера совершать определенные действия, воплощающие образ. Прием «Если бы» предохраняет актера от штампа и побуждает его самостоятельно творить.

Действие. Волевой акт человеческого поведения, направленный к определенной цели – классическое определение действия. Актерское действие – единый психофизический процесс достижения цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами малого круга, выраженный каким-то образом во времени и пространстве. В действии наиболее наглядно появляется весь человек, то есть единство физического и психического. Актер создает образ при помощи своего поведения и действий. Воспроизведение этого (поведения и действий) и составляет сущность игры.

Тема 10. Режиссерский замысел номера

В огромном разнообразии жанров представлений можно выделить целые группы номеров, в которых роль и место драматургии весьма значительны. Напротив, в отдельных жанровых разновидностях, да и внутри них самих драматургия номера не выходит на первый план, художественный образ создается средствами, не требующими драматургического построения в том основополагающем смысле, в каком это понимается по отношению к драматическому театру. Таким образом, — сколько существует жанров и поджанров в представлениях — столько есть и специфических подходов к созданию драматургии номера представления.

Тем не менее, с точки зрения значения драматургии, все номера можно подразделить на две большие группы:

- сюжетные,
- не имеющие сюжета.

Иногда номера первой группы называют маленькими спектаклями. У него есть свое начало, свое развитие, кульминация и развязка. Сюжетные номера можно подвергнуть драматургическому анализу.

Тем не менее сюжетная драматургия не всегда является первоосновой номера представления.

В представлении в ряде жанров — чаще всего там, где основным выразительным средством выступает трюк, сложная техника исполнения, — особенно заметно, что драматургия номера имеет прикладное значение.

В отсутствие сюжета построение номера может основываться на использовании определенного стиля, который подсказывает режиссеру и исполнителям направление в поисках внешних черт образа, рисунка, характера, костюма, реквизита, музыки.

В 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.

В особенности это относится к оригинальным, цирковым и танцевальным жанрам.

Идея и тема номера должны раскрываться средствами определенного жанра зрелищного искусства. То есть — через проявление жанрового мастерства исполнителя: будь то пение, имитация, жонглирование, манипуляция, и т. д.

Номер всегда создается не просто для конкретного исполнителя (исполнителей): индивидуальность артиста служит отправной точкой в возникновении номера.

Если номер ставится по авторскому сценарию, то, как правило, уже на предварительном этапе работы выясняется, что индивидуальность артиста требует внести новые штрихи в сценарий, обогатить его новыми придумками, скорректировать его с учетом особенностей артиста.

В номере режиссер ищет разработку, прием, ход, неожиданное решение, отправной точкой к которым послужил сценарий или авторский текст. На их основе режиссер в первую очередь определяет: что происходит?

Тема 12. Тема, идея, сверхзадача режиссера. Конфликт

Режиссёрский замысел, это нравственная, эстетическая, педагогическая идея – образ, возникающий при условии отчётливого понимания воспитательно – образовательной цели, оценки ситуации в коллективе.

Сверхзадача, термин, введённый К. С. Станиславским – главная идея задачи, цель ради которой создаётся пьеса, актёрский образ, спектакль.

Стремление к сверхзадаче должно быть сплошным, непрерывным, проходящим через все произведение и роль. Сознательная, эмоциональная, волевая сверхзадача, идущая от ума, от интересной творческой мысли необходима. Нужна сверхзадача, аналогичная с замыслом писателя, но артист должен сам находить и любить сверхзадачу.

Необходимо провести сверхзадачу через себя и эмоционально взволноваться ею от своего собственного, человеческого чувства, т.е. надо уметь сделать каждую сверхзадачу своей собственной. Это значит найти в ней внутреннюю сущность, родственную собственной душе.

В трудном процессе исканий и утверждения сверхзадачи большую роль играет выбор её наименования. От меткости названия, от скрытой в этом названии действительности нередко зависит направление и трактовка произведения.

Если тема и идея заложены автором в пьесе, то сверхзадача – это режиссёрская концепция спектакля.

Стремление к сверхзадаче должно быть сплошным, непрерывным, проходящим через всю пьесу и роль.

«Сверхзадача существует в зрительном зале и режиссёру её нужно обнаружить.» - Г.А. Товстоногов.

Сверхзадача – это компас для верного исследования пьесы.

Сформулировать сверхзадачу режиссер может, ответив на три основные вопроса.

Первый - что я должен сделать с пьесой? То есть в чем суть моего эксперимента?

Второй вопрос: зачем, ради чего сегодня, сейчас, здесь?

Наконец, третий, - как, каким образом, с использованием каких выразительных средств?

Сверхзадача – идея, ставшая внутренней потребностью, стремлением, пафосом художника; жизненная цель, притягивающая к себе все без исключения жизненные и творческие задачи, то, ради чего режиссер творит массовое театрализованное действие и объединяет в общий творческий процесс всех его участников. Отход от сверхзадачи и сквозного действия в режиссуре – это не только потеря идейной целеустремленности, но это

одновременно и распад формы, когда постановка у режиссера и образ у актера размельчается на отдельные куски, не создающие целого. (Перспектива.)

Когда режиссер отвечает на поставленные вопросы, прежде всего он обязан дать себе отчет в том, какие чувства зрителей могут пробудить события, происходящие в его спектакле. Сверхзадача, в конечном счете, реализуется в эмоциональном отношении к интеллектуальному содержанию пьесы, ее идее. Вот почему можно утверждать, что в сверхзадаче заложены основы жанрового решения спектакля. Сверхзадача — это призыв через положительного героя.

Фабула - структура повествования. Сочинить фабулу – значит прорисовать действие – мотивы, конфликты, решение, развязку – в «абстрактном» пространстве, времени и поведении героев.

Фабула описывает действие. В соответствии с ней осуществляется отбор и упорядочение эпизодов по более или менее жесткой схеме. Фабула – это рассказ о событиях, аранжированных во временной последовательности.

Сюжет:

- 1) в изобразительном искусстве – предмет изображения;
- 2) в литературе – ход повествования о событиях, способ развертывания темы или изложения фабулы;
- 3) в театре, кино – совокупность действий, событий, в которых раскрывается основное содержание художественного произведения.

Динамический аспект произведения искусства:

- развертывания действия во всей его полноте, развитие характеров, человеческих переживаний, взаимоотношений, поступков и т.п.;
- взаимодействие персонажей и обстоятельств;
- внутреннее смысловое сцепление образов.

Сюжет органически связан с идеей произведения, является способом ее развития и обнаружения. Одновременно сюжет – это способ существования фабулы. Сюжет и фабула составляют единый конструктивный элемент произведения, проявляющийся как фабула на предметно-познавательном уровне, как сюжет – на уровне ценностно-аксиологическом.

Единицей сюжета является деталь. Сам же сюжет в этом плане есть динамика взаимодействующих деталей, жестов, движений и т.п., объединенных идейно-тематически. В основе сюжета лежит конфликт, который содержит в себе предпосылки развития действия, совершающегося через ряд перипетий (соотнесений, торможений, повторений и т.п.). С этой точки зрения сюжет есть движущая коллизия, которая проходит несколько этапов: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка. Иногда понятия сюжета и фабулы определяются наоборот, иногда отождествляются.

Сюжетный ход – драматургический ход, отображающий порядок построения эпизодов, логику развития действия массового представления. Задача сюжетного хода точно и ярко выразить тему и идею представления и стать стержнем, на который нанизываются номера и эпизоды представления. (не сюжет, а сюжетный ход!) порою не столько внешний, сколько внутренний, ассоциативный, дающий возможность не только объединить сквозным действием отдельные номера представления, но, и это главное – раскрыть его через сценическое действие – основное выразительное средство театра. Напр., введя актерские задачи и мизансценирование даже в те номера, которые в силу жанра и традиций их не предполагают.

Сквозное действие – основное направление выразительных средств и стремление всех действующих сил к осуществлению сверхзадачи спектакля, праздничного действия. Это вызванное режиссерскими выразительными средствами внутреннее личное стремление каждого участника праздника к общей духовной жизненной цели. Это процесс превращения театрализованного игрового общения в жизненное событие.

Сюжетный ход и сквозное действие представления находят свое зримое выражение в образном приеме, который дает возможность взаимосвязать все его эпизоды и создать из них неразрывную цепь последовательно развивающихся событий, действий. Один из таких приемов – это введение в его ткань одного или нескольких ведущих, которые, произнося специально написанный или подобраный текст, связывают эпизоды между собой необходимым информационным материалом. Для этой цели можно использовать специально подобранные кинокадры (слайды), или песню, проходящую лейтмотивом, или специально поставленные пластические (пантомимические, хореографические) миниатюры-композиции, или «живые картины», или определенным образом подобранный звукошумовой ряд и т.п. Часто режиссеры представления связывают эпизоды не одним каким-либо приемом, а прибегая к их синтезу. Например, используя в сочетании с идущей фоном музыкой слово, или пантомимические миниатюры, либо живые картины («барельефы»), или сочетая это все вместе. В конечном счете, это зависит от образной формы, в которую «одето» представление.

Все эпизоды должны быть подобраны друг к другу по их внутренней сути и пронизать одной общей сквозной линией. Для этого необходима основная конечная цель всего произведения – сверхзадача. Она притягивает к себе все отдельные эпизоды, действия и задачи.

Тема 12. Номер как самостоятельная форма сценического действия. Разновидности номеров

Номер – основной составной элемент театрализованного действия, представляющий собой оригинальное законченное произведение исполнительского искусства. К признакам, отличающим номер от других форм сценического искусства, относятся: лаконизм, приоритет рассказа как средства отображения действительности, новизна материала (собственно новизна содержания, новизна трактовки), индивидуальность исполнителя (его темперамент, склад характера, своеобразие речевых и вокальных данных, сценическое обаяние заставляют трижды знакомое содержание звучать по-новому), непосредственность общения с публикой. Номер – первооснова театрализованного представления. Различают два типа номеров: поставленные самостоятельно, вне зависимости от замысла тематического представления, или эстрадные (концертные) номера, и номера, поставленные специально для раскрытия темы и идеи определенной композиции, постановки.

Структура номера идентична структуре любого драматического действия. Здесь должен быть своеобразный экспозиционный момент, необходимая завязка действия. Номер не может существовать и без развития, напряженность которого зависит от конкретных задач постановщика. Кульминационный момент в номере выражается чаще всего как контрастный перелом, без которого не может быть необходимой полноты развития всего сценария. Заключается номер, как правило, разрешительным моментом, приводящим действие к относительной завершенности.

Номер должен быть относительно коротким по напряженности. Его продолжительность находится в прямой зависимости от его функции, назначения, задачи в общем решении темы представления: не меньше и не больше того, что ему отведено художественной логикой.

Следующим требованием для номера является высокая концентрация содержания: за предельно малое время нужно дать максимум информации, и не просто донести информацию до зрителя, а художественно организовать ее с целью эмоционально-эстетического воздействия.

От номера требуется четкая общая направленность, связь с другими номерами.

Всякая классификация в искусстве неполна, и поэтому можно выделить здесь видовые и жанровые группы, ориентируясь лишь на номера, часто встречающиеся в сценариях театрализованных представлений.

К первой видовой группе следует отнести разговорные (или речевые) номера. Затем идут музыкальные, пластико-хореографические, смешанные, «оригинальные» номера. Групп может быть и больше, названия их могут быть

более точными, но сущность деления от этого не изменится. А без видовых признаков невозможно установить и жанровых особенностей.

Итак, какие жанры номеров встречаются в театрализованных представлениях? Довольно распространенным и драматургически полно разработанным номером в сценарии театрализованного представления является сценка. Во французском языке этому понятию соответствуют термины *эюд*, *кроки*, в английском – *скетч*.

По жанровому делению, принятому в теории драмы, сценки могут быть драматическими, мелодраматическими, комическими, трагическими, фарсовыми и т.д.

Интермедия – жанр из группы разговорных номеров.

Интермедии – это небольшие комические сценки, исполняемые между действиями драматического произведения.

Еще один жанр разговорного номера – монолог; к этому жанру можно подключить и лирическое стихотворение. Монологи и лирические стихотворения в сценарии театрализованного представления могут быть как отдельными завершенными номерами, так и своеобразными связками между ними. Но, разумеется, монолог как номер отличается от монолога-связки – номер имеет большую драматургическую завершенность, в нем обязательен кульминационный момент, а также разрешающая часть.

Монолог может быть и в прозе, и в стихах, и сочетать в себе стихи и прозу.

Следующий из рассматриваемых жанров разговорного номера – *буриме*. Это стихотворная игра, при которой исполнитель сочиняет стихи на заданные зрителями рифмы.

К группе музыкальных номеров мы относим прежде всего концертный музыкальный номер. Завершенность его обусловлена самой музыкальной формой. Если же в качестве номера берется отрывок из большого произведения, то он должен быть относительно законченным, производящим целостное впечатление.

Любимый народом жанр музыкального номера – *частушка*. Ее особенности – злободневность, предельная краткость, выразительность формы и емкость содержания. *Частушка*, создаваемая на конкретном материале, является незаменимым по оперативности жанром. Речь в *частушке* всегда звучит индивидуализированно, художественно оправданно, как речь определенного человека или как говор, свойственный конкретному району, области, краю.

К распространенным жанрам музыкального номера можно отнести также музыкальный фельетон и куплетный номер. Это песенки шутливой, чаще всего сатирического содержания, имеющие в той или иной степени завершенную, действенную структуру.

К группе пластико-хореографических номеров относятся в первую очередь пантомима и пластический этюд (или номер).

Пантомима и сама может быть составной частью, элементом пластического номера, но чаще всего это традиционно сложившаяся форма выступления с отдельными сюжетными сценками.

Пластический этюд – понятие более широкое, чем пантомима. Этот номер может включать в себя и танец, и элементы акробатики и других спортивных зрелищных упражнений, и диалог, и песню, и как уже говорилось выше, пантомиму, пантомимическую сценку. Общий план номеров этого типа должен быть разработан сценаристом.

К формам театрализованного игрового состязания относятся игровые конкурсы, конкурсы аукционы, конкурсы веселых и находчивых.

Игровые конкурсы – сложный сплав традиционных викторин, эстрадных выступлений, спортивных, бытовых и художественных состязаний.

Игровые конкурсы почти всегда носят комплексный характер. Они требуют от участников эрудиции, сообразительности, художественно-изобразительских способностей, физической ловкости, изобретательности. Высокий зрелищный престиж этих мероприятий объясняется их оригинальностью. В них практически отсутствует шаблонность в использовании заданий, а, следовательно, и в содержании развивающегося действия. Традиционна лишь сама идея игровых состязаний и некоторые их структурные элементы.

Один из наиболее простых видов игрового конкурса – вечер веселых вопросов.

Не менее широкое распространение в клубной практике имеют конкурсы-аукционы. Такой конкурс представляет собой серию тематических вопросов и заданий, с которыми ведущие обращаются к участникам игрового состязания. Задания таких конкурсов строятся с расчетом на зрелищно эффектные ответные действия, на применение зримых атрибутов состязания.

Еще одна форма театрализованного игрового состязания – конкурс веселых и находчивых. Характерная черта таких конкурсов – содержательно-организационная комплексность. В них включаются элементы викторины, концертного ревью, спортивного состязания, потешной эстафеты и т.д. Юмор, находчивость, эрудиция – вот основные принципы, на которых строятся КВН. Они отличаются яркой театрализацией и поэтому особенно выигрышны в зрелищном отношении.

Номера оригинального жанра, как их принято называть в практике выступлений, на самом деле относятся к виду, и он в свою очередь делится на жанры: эксцентрика, фокусы, буффонада, игра на необычных музыкальных инструментах, звукоподражание, лубок, тантаморески и т.д.

Тема 13. Роль музыки в формировании номера

Важное значение в представлении имеет звуковое оформление.

Музыка - (от греческого, *musike*, искусство), вид искусства, в котором средством воплощения художественных образов служат определенным образом организованные во времени звук и тишина. Основные элементы и выразительные средства музыки - лад, ритм, метр, темп, тембр, мелодия, гармония, полифония, инструментовка.

Музыка составляет истинную сущность представления. Можно сказать, если представление немзыкально, неритмично, значит, это плохое представление. Музыка помогает создать атмосферу представления. Музыка в представлении, не теряя принадлежности к музыкальному искусству, в то же время является частью искусства театрального, то есть она подчиняется логике как музыкального развития, так и законам построения драматического спектакля. Отсюда следует, что музыка в представлении не самоценна, важна ее созвучность с данным драматическим действием. Музыка к представлению создается композитором в тесном содружестве с режиссером, исполнителями и художником. Но если художник создает зрительные образы, то композитор дает музыкальные образы. И это естественно — музыка должна участвовать в создании общей тональности представления незаметно, лишь оттеняя его драматическое и эстетическое звучание. Степень ее воздействия будет тем сильнее и непосредственнее, чем меньше ее будут слушать, не переставая слышать. Даже если музыка — всего лишь фон, она должна выполнить это свое скромное, но необходимое по отношению ко всем остальным компонентам назначение.

Музыка активно формирует впечатление зрителя, но делает это, как правило, незаметно, ненавязчиво, почти всегда оставаясь вне его конкретного восприятия. Зритель обычно уносит общее впечатление о представлении, оценивает игру актеров, режиссерское решение, художественное оформление, но почти никогда не задумывается над тем, что именно внесла музыка в это общее впечатление.

Музыка в представлении должна быть лаконична, конкретна и сравнительно проста по форме.

Музыка в хореографическом номере.

Музыка - это основа создания танца. Хореография в определенном отношении родственна музыке. Танец может быть определен, как интонированное движение, как особый строй сочетания ритмически организованных движений и жестов, способных выразить состояния внутреннего мира людей, их душевные переживания. Танцевальное и музыкальное искусство неразрывно связаны между собой. Музыка задает характер пластической выразительности. Музыка дает пластике ритмическую

основу, она определяет ее эмоциональный строй, характер, образную выразительность. Про музыку справедливо говорят, что она - душа танца. Значение музыки в рождении хореографического произведения отмечали многие выдающиеся хореографы. «Между музыкой и танцем... существует теснейшая связь, а потому балетмейстер, несомненно, извлечет для себя существенную пользу, если будет знаком с этим искусством практически: это всегда позволит ему яснее высказать композитору свой замысел... Хорошая музыка должна живописать, говорить... Отзываясь на нее, танец становится как бы эхом, послушно повторяющим вслед за ней все то, что она произносит», -- писал Ж. Ж. Новер. Через два с лишним столетия советский балетмейстер Р. В. Захаров писал: «В органическом единстве музыки и танца, в этом синтезе композиторского и балетмейстерского творчества и кроется успех будущего балетного спектакля. Музыка является ритмическим организующим началом танца, танец очень тесно переплетается с ней. Музыкальное сопровождение отражает преимущественно человеческие переживания, тем самым придает особую выразительность танцу, соединяясь с движениями, мимикой и жестами. А также музыка помогает художественному описанию образов, дополняет сюжет танца, предопределяет общее развитие действия.

Музыка, в которой ведущая роль принадлежит голосу, называется вокальной. Она может быть написана для одного, двух или множества исполнителей, причем как с сопровождением, так и без него. Жанры вокальной музыки, так же, как и инструментальной, пройдя долгий путь развития, формировались под влиянием общественных функций искусства.

Так возникли культовые, обрядовые, трудовые, бытовые песнопения. С течением времени это понятие стало применяться более широко и обобщенно. Какие бывают жанры музыки.

Песня. Появилась еще в незапамятные времена. Она объединяет литературный текст с довольно простой запоминающейся мелодией. Этот самый древний и первичный жанр, в ходе своей эволюции, широко дифференцировался. Первые песни, созданные народом, передавали все многообразие сельской жизни (календарно-обрядовые, семейно-бытовые, хороводные и плясовые). С течением времени появляются более профессиональные авторские сочинения.

Вокальные жанры эпохи Возрождения: месса так называется сочинение, написанное для проведения культового ритуала. В основе песнопений лежат тексты, взятые из литургии латинского обряда и положенные на музыку. В этом жанре писали композиторы позднего Возрождения: Лассо, Палестрина. Состоит месса традиционно из пяти частей: Кирие, Кредо, Глория, Агнус Деи и Санктус.

Вплоть до девятнадцатого века произведения этого жанра создавались исключительно для мужского хора, партию сопрано исполняли мальчики.

Мотет. Появился во Франции в середине семнадцатого века. Многие жанры вокальной музыки этого периода писались в полифоническом стиле. Яркий пример тому – мотет. Он объединял в себе несколько мелодий с различными текстами. Причем нижний голос (тенор) исполнял песнопение на латинском языке, а остальные партии на французском. Содержание текстов носило шуточный или любовный характер. Писались мотеты для хора с инструментальным сопровождением и, а капелла. К этому жанру обращались Палестрина, Ж. Дебре, Г. Дюфаи, а позднее – В. Моцарт, Г. Гендель, А. Брукнер, И. Брамс.

Мадригал. Этот жанр зародился в Италии в середине шестнадцатого века. В то время мадригалом называлась художественная многоголосная песня без сопровождения. Как правило, она носила светское, в некоторой степени, даже любовное содержание. Отличительной особенностью песнопений данного жанра является искусная фактура.

Виланелла. Является предшественницей мадригала. В буквальном смысле название «виланелла» переводится как деревенская песня. Произведения этого жанра, написанные в куплетно-строфической форме, предназначались для исполнения тремя-четырьмя голосами. Склад виланелл, как правило, полифонический, содержание – комическое или пасторальное. Основную мелодию песни (верхний голос), исполнял солист, а остальные партии выполняли роль аккомпанемента. С течением времени эта функция была поручена музыкальным инструментам.

Романс. Этот жанр камерной вокальной музыки сформировался во второй половине девятнадцатого века. Романсом называется музыкальное произведение, написанное для голоса с сопровождением (арфа, фортепиано, гитара). При этом задача аккомпанемента заключается в более полном раскрытии содержания сочинения, передающего глубоко лиричные и тонкие переживания автора. К этому жанру обращались такие известные композиторы, как П. Чайковский, М. Мусоргский, А. Алябьев, М. Глинка, С. Рахманинов и др.

Баллада. Так называется музыкальное произведение, написанное на легендарный или исторический сюжет. Оно несет в себе повествовательное, эпическое и в то же время лирическое начало. Первые музыкальные баллады появились в Шотландии и Англии. Они исполнялись солистом в сопровождении хора, повествуя о различных исторических, сатирических или драматических событиях. Основоположником этого жанра в вокальном искусстве считается Ф. Шуберт.

Серенада. В прежние времена так называлась песня трубадуров. В эпоху ренессанса и средневековья этот жанр приобретает новое значение. Теперь под этим названием подразумеваются любовная песня, которую исполняет

кавалер в вечернее время под окном своей возлюбленной. При этом певец сам себе аккомпанирует на гитаре, мандолине или лютне.

Хоровые жанры вокальной музыки занимают особое место в искусстве. Эти произведения, написанные для хора, отличаются свободой построения и редким обращением к куплетной форме. Для них характерно максимальное соответствие музыкального материала словам. Особым, но более сложным жанром является вокальный цикл. Он образуется несколькими самостоятельными произведениями, объединенными общим художественным смыслом. К вокальным циклам обращались многие композиторы. Среди них Шуман, Глинка, Шостакович, Мусоргский, Шуберт.

Циклические жанры вокальных произведений отличаются более крупными формами. Они состоят из нескольких отдельных самостоятельных частей, раскрывающих общий смысл сочинения. В основе построения музыкальных произведений данной формы лежит принцип контраста, преимущественно темпового. Сюда можно отнести оратории, мессы, сюиты и в некоторой степени оперы.

Кантата. Так называется циклическое сложное произведение лирико – эпического или торжественного содержания. Оно отличается небольшим размером и может включать в себя вокальные номера, хоровые части, ансамбли и оркестровые эпизоды. Разделы кантаты, объединенные общей тематикой, самостоятельны. Поэтому их очень часто исполняют в концертных программах как отдельные номера. Отдельные части этого жанра передают различные образы (лирические, драматические, созерцательные).

Оратория. Композиционно-развернутое произведение большого масштаба, в основе которого лежит ярко выраженный героико-драматический сюжет. Для его прояснения в состав исполнителей часто вводится повествователь или чтец. Данное произведение, как правило, пишется для хора, певцов-солистов и оркестра. В этом жанре работали многие композиторы: И. С. Бах «Страсти по Иоанну», К. Сен-Санс «Самсон и Далила», И. Стравинский «Царь Эдип».

Сюита для хора. Это цикл, состоящий из самостоятельных по тематике номеров, связанных общей идеей. При этом каждая отдельная пьеса призвана оттенить или осветить различные грани стержневой идеи. Ярким примером такого цикла является сюита «Пять характерных картинок». В ней музыкальные номера, ярко отличающиеся друг от друга, рисуют колоритные картины определенных образов («Крестьянская пирушка», «Русалки», «Приближение весны»).

Опера. Это масштабное драматическое произведение, объединяющее в себе жанры инструментальной и вокальной музыки, а также хореографическое искусство и живопись. Оно написано для исполнения оркестром, хором и солистами. Главенствующая роль здесь отводится отдельным сольным

номерам (ариям, ариозо и ариетто), передающим образы и настроение главных действующих лиц.

Литургические жанры вокальной музыки занимают немалое место в концертной практике. Причем большой популярностью пользуются как православные песнопения («Всенощная» Рахманинова, «Литургия» Гречанинова и Чайковского), так и католические («Реквием» Верди, Моцарта). Во время религиозных обрядов эти сочинения дополняются ритуальными действиями, молитвами и процессиями. А на концертных подмостках они более напоминают кантату или ораторию, состоящую из отдельных частей - ансамблей, хоров, арий. В конце двадцатого века литургические жанры приобретают светские черты. Яркий пример тому – «Реквием» Кабалевского и Бриттена, а также произведение Щедрина «Запечатленный ангел».

Музыкальный материал выступает своеобразной драматургической основой будущего гимнастического упражнения. Даже если заказанная сценарием двигательная композиция не должна быть конкретно тематической, обязательным требованием является соответствие действий участников музыкальной мысли, совпадение выполняемых ими движений с темпом и ритмом звучания музыкального сопровождения.

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

Музыкальные произведения большой формы - многочастные со сложным построением - в массовых спортивно-художественных представлениях используются реже.

Тема 14. Образное решение номера

В создании номера спортивно-художественного представления режиссер не может требовать от исполнителей проявления навыков актерского мастерства. Для создания художественного образа режиссер в основном оперирует выразительными средствами, которые лежат вне актерского искусства.

В номере спортивно-художественного представления дополнительными выразительными средствами являются:

- костюм,
- снаряд и реквизит,
- музыкальное и шумовое оформление,
- свет.

Сюда можно отнести и декоративное оформление, но жанр спортивно-художественных представлений очень скуп на декорации. Это обусловлено в первую очередь таким его признаком, как лаконичность.

Есть и организационно-технологическая причина: постоянная сменяемость номеров не дает возможности для каждого из них устанавливать специальное оформление, которое своими средствами подчеркивало бы образ каждого номера. Чаще всего используется оформление места действия. Оно «работает» не на каждый номер в отдельности, но на сюжет представления в целом. Поэтому, если сценография и номере и присутствует, она всегда выражена деталями.

В оформлении номера спортивно-художественного представления ведущая роль принадлежит костюму.

Прежде всего костюм должен быть функционален, он не должен мешать исполнению выполняющих упражнения. Если одежда неудобна, если она стесняет или затрудняет движения исполнителя, это может привести к тому, что он даже будет вынужден отказаться от исполнения некоторых трюков, как правило, самых эффектных, которые требуют, чтобы артисту ничто не мешало. Кроме того, неудобный костюм, сковывающий движения, может стать причиной травмы, особенно при исполнении акробатических и гимнастических трюков. Поэтому такой костюм в полном смысле слова конструируется. То, что в этом костюме будут исполняться сложные упражнения, должно учитываться художником уже на этапе создания эскиза.

Задача режиссера — четко сформулировать для художника по костюму требования функциональности. Любая блистательная художественная идея не будет воплощена, если не отвечает этому требованию. Ни один артист не наденет самый прекрасный костюм, если он мешает его работе.

Процесс разработки костюма начинается с формирования художественной концепции, затем наступает этап создания эскиза, за ним —

собственно изготовление. И на всех этапах вместе с художником работают режиссер и артист-исполнитель — только так можно сделать действительно функциональный костюм.

Образное решение номера может создаваться и за счет использования необычных снарядов (устройств, на которых и с помощью которых исполняются упражнения).

Иногда специально для номера может быть создан особый и необычный снаряд, который, не неся в себе никакой образной функции, поражает своей необычностью. Важно, чтобы он подчеркивал зрелищность упражнений.

Аналогичным образом должен работать в номере и реквизит.

Стоит жонглеру вместо традиционных булав взять в качестве реквизита оглобли, и это сразу подчеркивает русский народный характер номера. А если жонглер работает с кривыми турецкими ятаганами, это придает номеру восточный колорит.

Поэтому очень часто снаряд и реквизит как бы «тянут» за собой другие выразительные средства. Если у жонглера это ятаганы, — то тогда нужен и восточный костюм, и соответствующая музыка.

От упражнений, снаряда и реквизита, с которыми работает исполнитель, зависит стилевое решение номера. И выявляется оно в том числе и через музыкальное сопровождение.

Музыка как вид искусства чрезвычайно эмоциональна.

Музыкальное оформление, вероятно, в самой большой степени эмоционально влияет на образное решение номера.

Дело в том, что в музыкальном произведении уже содержится цельный художественный образ.

Когда музыкальное произведение определенного стиля и характера сопровождает номер, — этот стиль и характер, эта образность естественно ассоциируются зрителем с происходящим на площадке.

Поэтому удачно найденное музыкальное сопровождение сразу настраивает публику на нужное восприятие. Часто профессиональные режиссеры говорят, что найти точную и выразительную музыку для номера — сделать половину дела.

Часто музыкальное сопровождение становится отправной точкой в поиске идеи и темы номера, особенно когда в этом качестве используется песня (где музыка соединяется с текстом).

Тема 15. Номер в представлении, театрализованном концерте, шоу–программе

В огромном разнообразии жанров представления можно выделить целые группы номеров, в которых роль и место драматургии весьма значительны. Напротив, в отдельных жанровых разновидностях, да и внутри них самих драматургия номера не выходит на первый план, художественный образ создается средствами, не требующими драматургического построения в том основополагающем смысле, в каком это понимается по отношению к драматическому театру. Таким образом, — сколько существует жанров и поджанров в искусстве эстрады — столько есть и специфических подходов к созданию драматургии номера.

Тем не менее, с точки зрения значения драматургии, все номера можно подразделить на две большие группы:

- сюжетные,
- не имеющие сюжета.

Иногда номера первой группы называют маленькими спектаклями. «Такой номер, — пишет народный артист России, профессор И. Р. Штокбант, — своеобразный мини-спектакль. У него есть свое начало, свое развитие, кульминация и развязка». Добавим, что в сюжетном номере мини-спектакле обязательно присутствует фабула, или событийный ряд. Сюжетные номера можно подвергнуть драматургическому анализу, подобно тому, как это делается при работе над спектаклем в театре, — найти исходное событие, определить весь событийный ряд, главное событие, финальное, и т. д.

Если номер не поддается драматургическому анализу, то он как произведение искусства просто не существует. Есть всего лишь хаотический набор трюков у артистов оригинального жанра, бессистемный набор песен у вокалиста, не выстроенный танец у исполнителя.

Драматургическая канва является неотъемлемой частью сюжетного номера в любом жанре. Говоря проще, всегда можно пересказать некую историю, которая происходит в подобном номере.

В то же время нужно обратить внимание на особенности сюжетной драматургии эстрадного номера, которые точно подметил И. Р. Штокбант: «Сюжетное построение номера имеет свои неоспоримые достоинства, но и свои недостатки. Литературные рамки сюжета, с одной стороны, делают номер более „театральным“, „актерским“, а с другой стороны, когда речь идет об артистах оригинального, циркового жанра, ограничивают трюковые возможности исполнителя. Не каждый трюк уместится в сюжет».

Таким образом, необходимо отметить два аспекта:

— на эстраде, в отличие от драматического театра, сюжетная драматургия номера может мешать выразительному исполнению;

— сюжетная драматургия не всегда является первоосновой номера.

Эти два аспекта многое определяют в вопросах специфики драматургии эстрадного номера, ее значения в создании номера. В театре драматургия — основа спектакля.

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

В отсутствие сюжета построение номера может основываться на использовании определенного стиля, который подсказывает режиссеру и исполнителям направление в поисках внешних черт образа, рисунка, характера, костюма, реквизита, музыки.

В 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.

В особенности это относится к оригинальным, цирковым и танцевальным жанрам.

«Под драматургией эстрадного танца подразумевается не только развитие сюжета. Драматургия может опираться и на такое расположение хореографического материала, которое само по себе создает смысловое, эмоциональное и темповое нарастание номера. Каждый эпизод танцевального номера воплощен предельно выразительным приемом, танцевально-игровым или просто танцевальным» (Н. Шереметьевская).

Наличие в 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). Однако если режиссер забывает о такой важнейшей составляющей, как проявление исполнителем уникального мастерства в определенном жанре (что само по себе и составляет предмет искусства), искусство эстрады моментально исчезает, уступая место некоему аморфному и чаще всего маловразумительному действию.

Идея и тема номера должны раскрываться средствами определенного жанра. То есть — через проявление жанрового мастерства исполнителя: будь то пение, имитация, жонглирование, манипуляция, и т. д.

Автор номера (очень часто это — сам режиссер) должен учитывать следующее обстоятельство: драматургия номера второстепенна, она призвана «обслуживать» жанр, она в первую очередь помогает раскрыть мастерство,

индивидуальность исполнителя, которые находят выражение в специфических выразительных средствах жанра.

Сценарий номера всегда создается не просто для конкретного исполнителя (исполнителей), а, как правило, наоборот: индивидуальность артиста служит отправной точкой в возникновении сценарной основы номера. Номер и его исполнитель как бы сливаются воедино, поэтому повторить номер в другом исполнении, как правило, не удастся. Это подмечено давно, и это относится ко всем жанрам без исключения.

В любом случае исходная точка начала работы над драматургией номера определяется с момента возникновения идеи.

Если номер ставится по авторскому сценарию, то, как правило, уже на предварительном этапе работы выясняется, что индивидуальность исполнителя требует внести новые штрихи в сценарий, обогатить его новыми придумками, скорректировать его с учетом особенностей артиста. Это сложная работа, так как она требует, чтобы во всем этом процессе идейно-тематический замысел будущего номера не претерпел существенных, необратимых изменений. Такой этап работы над номером можно охарактеризовать как своеобразную «притирку» драматургической основы и актерской индивидуальности.

Если эту задачу выполнить не удастся, то с целью сохранения замысла номера возможно следовать только одним путем: начать поиск другого исполнителя. А практика показывает, что «найти артиста под сценарий» удается очень редко.

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

В целой группе жанров профессиональные сценаристы, — а для большинства такого рода номеров требуется именно сценарий, — огромная редкость. Это не только оригинальные жанры, но и, например, некоторые разновидности пародий. Создание сценария-либретто требуется в постановке песни-сценки.

Написать сценарий подобного номера вообще, вне расчета на конкретного исполнителя, невозможно. Да и отдельно в качестве литературного произведения ценность такого сценария чаще всего очень сомнительна. Он оживает только в исполнении артиста.

Надо особенно подчеркнуть: в качестве самостоятельного литературного произведения ценность такого сценария чаще всего невелика.

Когда случается, что режиссер получает сценарий от автора-либреттиста, то он сталкивается с частной, но важной проблемой: как оценить его пригодность для постановки. Ведь, как показывает практика, чаще всего

читать такую «литературу» очень скучно, по сути это сухое перечисление действий, происходящих на площадке.

Случается, что номера оригинальных жанров делаются по авторским сценариям. Если же сценариста нет, то этот сценарий, эта линия поведения актера в номере 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.

Тема 16. Номер в спортивно-художественном представлении

Массовые гимнастические выступления складываются из определенного количества «блоков». Это прежде всего: выход, вольные упражнения, смысловые (тематические) построения, акробатические упражнения, упражнения на гимнастических снарядах и специальных конструкциях, упражнения художественной гимнастики, сольные и фонирующие упражнения, художественный фон, различные вставные номера из области спорта или искусства, уход и другие.

Выступление любого масштаба должно отвечать главному требованию – быть зрелищным. Это достигается актуальностью замысла (идея, тема), оригинальностью упражнений с высоким качеством исполнения участниками, подбором музыкального сопровождения, художественным оформлением (цвет и покрой костюмов, реквизит) и другими факторами.

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

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

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

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

2. использованием возможностей участников массового номера в подаче вставных номеров.

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

Тема 17. Речевой аппарат и голосо-речевой тренинг

«Дикция — вежливость актера», — произнес когда-то знаменитый французский актер Коклен-старший. Это выражение можно отнести к любому человеку, для которого важен процесс общения без переспросов и недопониманий. Внятная, разборчивая речь — это вежливость любого говорящего по отношению к слушающему.

Навыки правильной речи формируются в раннем детстве и во многом зависят от влияния окружающих — ребенок учится говорить на примере речи своих родителей и других взрослых. Если речевая среда, в которой рос ребенок, была неблагоприятной, то, входя во взрослую жизнь, человек довольно часто испытывает дискомфорт в процессе говорения и различные психологические зажимы в общении, особенно если в речи имеются серьезные дикционные недостатки.

Каждый звук, входящий в состав слова, принимает участие в передаче содержания слова, его значения и смысла, поэтому так важно научиться говорить без искажений звуков русской речи.

Хорошая дикция во многом зависит от правильной артикуляции, т.е. от движения произносительных органов, к которым относятся язык, губы и челюсти (зубы). Эти органы являются активными артикуляторами в отличие от альвеол (бугорки за зубами), твердого и мягкого нёба, которые тоже участвуют в звукопроизношении, но пассивно.

Дефекты дикции могут быть связаны с недостатками строения произносительных органов речевого аппарата. Это так называемые органические нарушения. К ним относятся:

1. Недостатки языка:

а) слишком большой, неповоротливый язык, или слишком узкий, маленький, что затрудняет правильную артикуляцию;

б) укороченная уздечка языка (подъязычная связка), мешающая языку высоко подниматься для произнесения звуков верхнего ряда, например: ш, ж, д.

2. Недостатки, связанные со строением челюстей и зубов:

а) неправильный прикус (промежуток между зубами при смыкании челюстей);

б) большие расщелины между зубами.

3. Недостатки, связанные с неправильным строением нёба («готическое» нёбо).

4. Недостатки губ: например, толстые губы, часто с отвислой нижней губой, укороченная или удлиненная верхняя губа, — эти недостатки затрудняют четкое произношение.

Для развития правильной речи необходим полноценный слух. Благодаря слуховому контролю человек замечает ошибку и может исправить ее. Недостатки слуха — тугоухость, неразвитость речевого (фонематического) слуха — также приводят к косноязычию.

Все перечисленные органические нарушения необходимо исправлять у врачей-специалистов и не надеяться на стопроцентное улучшение дикции с помощью тренинга.

Дикционный тренинг поможет решить другие задачи — исправить недостатки звукопроизношения и улучшить разборчивость речи у людей, имеющих функциональные нарушения произношения.

Существует большое количество дикционных недостатков, не связанных с органической основой. Это так называемые функциональные нарушения.

С чем же связаны дикционные недостатки, если нет никаких дефектов артикуляционного аппарата?

Что является причиной плохой дикции?

Во-первых, это вялая артикуляция, т.е. недостаточная подвижность органов артикуляции: языка, губ, нижней челюсти;

во-вторых, это искажение звуков, т.е. неточное выговаривание звуков русской речи, например: картавость или шепелявость;

в-третьих, это отсутствие звуков, т.е. выпадение звуков в начале, середине или конце слов. Например: вместо ткёт ткач ткани — кёт кач кани, вместо слушай — сушай, вместо шар — ша и т.п.;

в-четвертых, это замена звука, когда один звук заменяется другим, имеющимся в системе языка. Например: вместо молоко — мовоко;

в-пятых, это слабое дыхание, т.к. при недостаточной энергии выдоха концы слов во фразе не слышатся из-за неозвученности последних звуков. Активность артикуляторов, в особенности губ и языка, также невозможна при слабом дыхании.

Ясность и разборчивость речевого потока обеспечивают согласные звуки, они образуют как бы каркас нашей речи. Если без гласных звуков речь немелодична или неблагозвучна, то без точных согласных звуков речь непонятна, бесформенна. «Гласные — река, согласные — берега», — писал К.С. Станиславский. Точность произношения согласных — основная задача в работе над дикцией.

Для исправления дикционных недостатков предлагается дикционный тренинг, в который входят следующие части:

1. Артикуляционная гимнастика (комплекс упражнений, развивающих подвижность мышц речевого аппарата).

2. Правила произнесения согласных звуков (артикуляционный уклад или положение языка, губ и челюстей во время произнесения того или иного звука).

3. Исправление «больных» звуков (с чего начинать работу по исправлению своего недостатка и как закреплять правильные навыки произнесения).

4. Усложненный дикционный тренинг для совершенствования речи (таблицы усложненных звукосочетаний и скороговорки для увеличения темпа речи при сохранении внятности и разборчивости).

Тема 18. Дикция и голос в речевом действии

Дикция и голос тренируются вместе, так как дикция - это отчетливое произнесение отдельных звуков, слов и их сочетаний, а голос реализуется не иначе, как в звуке, образуемом в гортани колебаниями голосовых связок под давлением выдыхаемого воздуха.

Голос, будучи натренированным, характеризуется:

- силой (громкость и выносливость);
- полетностью (способности достигать до самых дальних уголков аудитории);
- тембром (индивидуальной звуковой окраской голоса, которая создает те или иные эмоционально-экспрессивные оттенки речи, способностью к модуляциям, как к высоким, так и к низким тонам);
- выразительностью (гибкостью). Под выразительностью голоса следует понимать умение оратора передавать голосом испытываемые им чувства или эмоциональные состояния (тревоги, радости, оптимизма, раздражения, ненависти, мольбы, приказа и другого в зависимости от испытываемых эмоционально-чувственных состояний).

Голос каждого человека индивидуален. Говорится, что людей различают по голосам. Низкие голоса воспринимаются иначе, чем высокие. Низкий голос автоматически вызывает чувство успокоенности, доверия. Голос высокий (писклявый или визжащий), напротив, создает на уровне подсознания ощущение дискомфорта или тревоги.

Для того чтобы использовать свой голос как послушный инструмент мысли и речевого действия, необходимо:

1. Знать его сильные и слабые стороны.
2. Уметь тренировать его как спортсмен тренирует свою мышечную систему.

Качество звучащей речи зависит от правильной и активной работы артикуляционного аппарата, т.е. дикции. Плохая дикция - это небрежность в произношении, поспешность в построении фразы, пренебрежение к собеседнику, вялость артикуляционного аппарата (плохо открытый рот, вялая нижняя и верхняя губа, неповоротливость языка при произнесении звуков).

Артикуляционный аппарат - это часть голосового аппарата, формирующая звуки речи, а органы, входящие в его состав - артикуляционные органы. К ним относят: ротовую полость, щеки, губы, зубы, язык, твердое небо, мягкое нёбо (задняя часть нёба - складка слизистой оболочки, расположенная над основанием языка и отделяющая ротовую полость от глотки), гортань. Ротовая полость - это резонатор, от «архитектуры» которого зависит качество звука. Четкое произнесение слов обеспечивается за счет

правильной артикуляции каждого звука, умения в процессе речи свободно и достаточно широко открывать рот.

Тема 19. Воспитание элементов внутренней и внешней техники речевого действия

Голос — звук, издаваемый человеком при разговоре, пении, крике, смехе, плаче. Голосообразование происходит путём выдыхания воздуха из легких через рот и нос, при этом голосовые складки вибрируют и создают звуковые колебания в проходящем через них воздухе. Характерный для каждого человека тембр голоса приобретает в результате прохождения звуковых волн через резонаторы, роль которых выполняют окружающие гортань сверху и снизу воздухоносные полости: ротоглоточная и носовая сверху и трахея с крупными бронхами снизу.

В голосе выражается эмоциональное состояние человека: рассерженность, удивление, радость и т. п. Голос человека — сложный инструмент.

В организации восприятия речи оратора слушателями важно, как звучит голос выступающего: звучит ли он свободно, мягко, доверительно, на низких тонах или, напротив, звучание резкое, напряженное, с завышенным тоном, тихое, и т.д. И тогда слушателям приходится тратить первые самые важные минуты общения на то, чтобы приспособиться.

Первая функция голоса состоит в том, чтобы обеспечить слышимость звучащего слова со сцены. Если оратор будет заботиться о том, чтобы его речь легко осознавалась слушателями, он обязательно разовьёт голосовую гибкость, подвижность, способность голоса доносить мысль.

То есть возродит вторую функцию голоса - быть выразителем мысли. Мы воспринимаем речь говорящего по хранящемуся в нашей памяти "запасу интонационных моделей". Мы помним мелодические рисунки повествовательных, вопросительных, побудительных, восклицательных и других предложений, слышим мелодическое выделение логических центров фраз, интонирование знаков препинания и т.д.

Чтобы речь оратора вызвала сопереживание у слушателей, он непременно будет развивать средства речевой выразительности. Третья функция голоса - быть проводником чувств. Ведь именно по интонациям (повышению или понижению голоса, увеличению или уменьшению силы звука, возникновению и характеру пауз, изменению темпо-ритма речи и тембральной окраски голоса) слушатель угадывает чувство, через интонации он приходит в соприкосновение с тем, что живет в душе говорящего.

Речь, звучащая на повышенной звучности (искусственная) должна сохранить всю выразительность естественной речи. Эффективным методом развития голоса является метод опосредованного, косвенного воздействия на согласованную работу голосообразующего органа с помощью "образа действия". Подлинное реальное или воображаемое действие, включенное в

тренинг, и будет втягивать в работу природу, а природа бессознательно, рефлекторно - вызывать к действию всю слаженную машину голосообразующего механизма. Любое техническое задание по голосу подчинять действию - таков основной принцип воспитания речевого голоса. Этот принцип и позволяет сохранять рефлекторную деятельность голосо-речевого аппарата, совершенствовать тем самым "систему управления" речевой функцией человека в любых усложненных условиях публичного выступления.

Занимающийся тренингом должен знать, какой из навыков он воспитывает в том или ином упражнении, каков должен быть результат звучания, и контролировать качество звучания слухом. Слух контролирует точность интонирования, высоту звука, регулирует громкость, длительность звучания, тембральную окраску голоса, ритмический рисунок фразы.

Профессиональный речевой слух и его компоненты

Органы чувств (слуховой, зрительный, двигательный, мышечный, вибрационный и др.) постоянно сигнализируют в центральную нервную систему о результатах деятельности органов звукопроизношения. Причем главным в системе обратных связей при воспитании голосо-речевых навыков является слух, который обеспечивает согласованность между задуманным качеством звучания речи и достигаемым результатом. Слух контролирует точность интонирования, высоту звука, регулирует громкость, длительность звучания, тембральную окраску голоса, ритмический рисунок фразы.

Компонентами профессионального речевого слуха являются:

- физический слух (способность слышать и воспроизводить различный уровень громкости речи),
- фонематический слух (способность различать и воспроизводить все звуки речи в соответствии с фонетическим составом и орфоэпическими правилами русского звучащего слова),
- звуковысотный слух (способность слышать и воспроизводить мелодику речи, различную высоту ее звучания),
- тональный слух (способность воспринимать изменения в тембральной окрашенности речи в зависимости от смены чувств, оценок, отношений; чувствовать общий тон выступления),
- ритмический слух (чувство диалектического единства темпо-ритма речи, рожаемого ситуацией речевого действия),
- диагностический слух (способность на слух определять причины, вызывающие те или иные отклонения от нормы звучания речи, ведущие к нарушению органического процесса словесного взаимодействия),
- речевой слух.

Словесное действие — это единый процесс, выражаемые интонациями, тембральной окрашенностью речи, паузами, сменой силы, высоты звука, мимикой, жестами, телодвижениями, физическими действиями.

Слово — выразитель мысли. Однако в реальной действительности человек никогда не высказывает своих мыслей только для того, чтобы их высказать. В жизни не существует разговора для разговора. Даже тогда, когда люди беседуют «так себе», от скуки, у них есть задача, цель: скоротать время, развлечься, позабавиться. Слово в жизни — всегда средство, при помощи которого человек действует, стремясь произвести то или иное изменение в сознании своего собеседника.

Актеру (чтецу) необходимо научиться при помощи слов действовать. Сценическое слово должно быть волевым, действенным. Актер должен рассматривать его как средство борьбы за достижение целей, которыми живет данное действующее лицо (оратор).

Действенное слово всегда содержательно и многогранно. Своими гранями оно воздействует на различные стороны человеческой психики:

- на интеллект,
- на воображение,
- на чувство.

Произнося слова, мы обращаемся к уму, к воображению и к чувству слушателей. Если мы хотим подействовать преимущественно на ум слушателей, будем добиваться того, чтобы речь была неотразимой по своей логике и убедительности. Для этого нужно идеально разобрать текст каждого куска по логике мысли: понять, какая мысль в данном куске текста, подчиненном тому или иному действию (например, доказать, объяснить, успокоить, утешить, опровергнуть и т. п.), является основной, главной, ведущей мыслью куска; при помощи каких суждений эта основная мысль доказывается; какие из доводов являются главными, а какие — второстепенными; какие мысли оказываются отвлечениями от основной темы и поэтому должны быть взяты в скобки; какие фразы текста выражают главную мысль, а какие служат для выражения второстепенных суждений; какое слово в каждой фразе является наиболее существенным для выражения мысли этой фразы и т. д. и т.п. При этом условии его мысли не повиснут в воздухе, а превратятся в целеустремленное словесное действие, которое в свою очередь разбудит темперамент чтеца, воспламенит его чувства, зажжет страсть. Так, идя от логики мысли, исполнитель через действие придет к чувству, которое превратит его речь из рассудочной в эмоциональную, из холодной в страстную.

Также мы обращаемся к воображению слушателей. Когда мы в действительной жизни произносим те или иные слова, мы так или иначе представляем себе то, о чем говорим, более или менее отчетливо видим это в

своем воображении. Этими образными представлениями, или видениями, мы стараемся заразить также и наших собеседников. Это всегда делается для достижения той цели, ради которой мы осуществляем данное словесное действие. Утешая человека, я буду стараться вызвать в его воображении такие видения, которые способны его утешить, обманывая — такие, которые могут ввести в заблуждение, умоляя — такие, которыми можно его разжалобить, и т.п.

Поэтому основополагающим принципом обучения искусству звучащего слова является принцип комплексной тренировки всех элементов внутренней и внешней техники словесного действия. Меняется лишь установка на воспитание различных компонентов и сторон речевого процесса.

Тема 20. Логика сценической речи

Исходной позицией, точкой отсчета является для нас представление о речи как о сложном многослойном процессе, в котором в тесной взаимосвязи выступают общеязыковые и специфически речевые свойства и качества, управляемые объективными, познаваемыми внутренними законами.

Каждый язык представляет собой с определенной точки зрения систему фонетических, грамматических, лексических, стилистических интонационных единиц и правил, по которым они функционируют в речи.

В наиболее общем виде каждый язык имеет вполне формализованную, только ему свойственную структуру, носителем которой является единица высказывания — предложение.

Превращение слова в понятие, значения — в смысл, предложения — в суждение, во фразу, происходит только в процессе общения в условиях контекста и определенных предлагаемых обстоятельств.

Анализ соотношения «значений» и «смыслов» и их звуковой реализации в живой речи раскрывает важнейшие закономерности функционирования всех составляющих речи, а значит, и методических принципов обучения.

Необходимо подчеркнуть, что в речевом общении постоянно взаимодействуют две категории, тесно связанные между собой и в то же время самостоятельные, которые в плане изучения могут быть разделены.

Общественно отработанные, кодифицированные нормативные качества, подчиненные правилам языка, которые можно представить себе в виде модели, структуры, инварианта.

Индивидуально неповторимые свойства, не поддающиеся формализации, проявляющиеся только в процессе словесного взаимодействия.

Соотношение этих категорий весьма подвижно, изменчиво и регулируется прежде всего функциональной направленностью речи.

Многофункциональность речи как ее специфическое свойство связана с вариативностью ее структурных свойств и качеств.

Речь существует в разных видах. Она может быть письменной, устной, внутренней, но всегда имеет конкретную функцию. Изменение функций речи меняет и ее форму.

Каждому виду речи свойственны определенные правила, нормативы, в которых отражены не только общие закономерности языка, но и специфические особенности речи.

Различаются определенные типические качества структуры речи в зависимости от ее функций. Так, письменная речь наиболее полная, точная, с развернутым субъектом и предикатом; для нее характерна большая

структурная сложность. В отличие от письменной, устная речь, обогащаемая внеречевыми средствами, может быть более сокращенной, ситуационно обусловленной.

Все изменения в логико-интонационной структуре речи, как и в ее лексике, определяются внеречевыми факторами — условиями и задачами общения, и индивидуальными свойствами личности говорящего.

Но и в пределах каждой формы речи имеются свои особенности, зависящие от вида деятельности, в которую речь включена. В каждом виде деятельности в конкретных условиях общения наиважнейшими становятся те или иные ее свойства. И это касается не только сиюминутно возникающей разговорной речи, но и заранее подготовленной профессиональной речи. По-разному строят и «озвучивают» речь лектор, объясняющий трудный раздел предмета, оператор полета, дающий команду, учитель, диктующий правила, которые нужно запомнить, прокурор, читающий обвинение, и адвокат, доказывающий невиновность подсудимого, диктор, передающий сводку погоды, радиожурналист, ведущий рассказ с места событий, актер, участвующий в сценическом действии.

В речи актера, где текст целиком задан автором, в зависимости от задач и условий общения меняется интонационный и мелодический рисунок речи, ее эмоциональная насыщенность, темпо-ритм.

Диапазон здесь огромен: от диктовки текста по слогам, от тщательно выговоренных, интонационно завершенных повествовательных предложений до эмоционально взвинченной, рваной, сбивчивой, насыщенной движением, жестом, мимикой речи.

В живом процессе общения наибольшей вариативностью, естественно, отмечены внетекстовые средства речи, при помощи которых выражается отношение к передаваемой информации, подтекст, действительное содержание. Этим и объясняется подвижность логического ударения, интонационного рисунка, пауз, темпо-ритма предложения при превращении его во фразу в условиях контекста и ситуации общения.

Интонационно-логическая структура речи адекватна подтексту. Чем разговорнее, чем естественнее, эмоциональнее сценическая речь, чем точнее она выражает взаимодействие между партнерами, «обмен смыслами», тем плотнее ее логико-интонационная структура связывается с подтекстом, тем больше отходит от формализованного модельного рисунка, подчиняется действенным задачам и выражает их.

В речевом общении все характеристики речи образуют единую систему речевого действия, для которой характерна глубокая диалектическая взаимосвязь.

В общении речь является средством достижения стоящей перед говорящими внеречевой задачи, и сама по себе не является объектом

произвольного внимания. Наоборот, неконтролируемость, автоматизм в использовании выразительных приспособлений — одно из важнейших качеств речи.

Все кардинальные вопросы действия словом в искусстве актера так или иначе связаны с решением проблемы логики сценической речи. Несмотря на кажущуюся очевидность и ясность вопроса, что речь на сцене должна быть точной, что верная расстановка ударений необходима, логика остается одним из наиболее запутанных и нерешенных вопросов.

В работе над ролью разбор начинается не с членения предложения на такты и расстановки ударений. Все актеры и режиссеры в ответах на соответствующий вопрос анкеты отмечают, что анализ текста основывается на овладении логикой мысли и действия в данной ситуации, от которых зависит главное слово, распределение пауз и ударений.

В задачу предмета «Сценическая речь» входит изучение законов и правил логики речи, четко сформулированных и определенным образом структурно организованных.

Логика речи — наиболее важный и уязвимый раздел предмета. В каждом из учебных пособий имеется свод логических законов и правил, среди которых есть правила расстановки ударений, пауз и, иногда, интонации знаков препинания. Принцип подхода к логике речи весьма различен у разных авторов, различно и количество правил, которые предлагается знать обучающимся. Е. Ф. Саричева в учебно-методическом пособии «Сценическая речь» предлагает шесть правил расстановки ударений и семь правил расстановки пауз.

Авторы методического пособия «Речь на сцене» выделяют лишь пять правил ударений и пять правил расстановки пауз, то есть минимум правил, закрепленных в актерской практике.

В «Искусстве речи» подчеркивается, что законы логики основаны на законах грамматики, но отобраны из всего количества лишь одиннадцать правил постановки ударений и семь правил пауз.

В основе книги «Логика сценической речи» лежат правила грамматического разбора. Т. И. Запорожец поставил своей задачей проанализировать все случаи логического членения и интонирования текста в связи со структурными свойствами предложения.

Г. В. Кристи, автор учебника по мастерству актера, настаивает на необходимости изучения «грамматики звучащей речи», относя эту работу целиком к разделу речевой техники и ограничивая ее рамками «доклада мыслей».

Есть тенденция, совершенно отрицающая возможность и необходимость использования логико-грамматических правил речи. В. В. Осокин считает смысловой анализ единственно приемлемым.

В некоторых работах подчеркивается разница между логическим и психологическим членением речи, в других вопрос об этом не ставится. Даже сами термины — законы логики речи и правила логики речи — в учебных пособиях не разграничены и в то же время не идентичны.

Ни в одной из исследовательских либо методических работ по сценической речи не сформулирована четко причинная связь между законами и правилами речи, не определен принцип соотношения между формальными и неформальными категориями логики сценической речи.

По отношению к интонации, через которую выявляются все аспекты сценической речи и ее структурные свойства, неопределенность еще более велика.

Профессор Е. Ф. Саричева отрицает необходимость специальной работы над интонацией. В учебном пособии «Речь на сцене» кратко описывается интонирование знаков препинания, в «Искусстве речи» изложены интонация знаков препинания, перечисления, противопоставления, сопоставления. В сборнике «Проблемы сценической речи» лишь подчеркивается необходимость знать особенности русской интонации и развивать ее выразительные средства в упражнениях. На необходимость специально изучать фонетические рисунки указывает Г. В. Кристи.

Но какова система тренировки, где грань между техникой интонации и живым процессом, какие интонации, в каком объеме можно и полезно тренировать специально?

Очевидно, вне представления о сценической речи как о речевом действии, вне понимания его сложной структуры нельзя системно и мотивированно и, главное, методологически верно решить вопрос о логико-интонационном членении речи.

Мы все знаем ставшие классическими главы из трудов К. С. Станиславского, посвященные речи на сцене. В них сконцентрированы принципиальные позиции Художественного театра в области сценической речи, отправной точкой которых является воспитание внутренней речевой техники. Подробно разбирает Станиславский и вопросы технологии речи — дыхание, дикцию, голос, интонацию, к которым всегда было приковано его внимание.

Особую важность К. С. Станиславский придавал законам речи, правилам логики, интонационным рисункам знаков препинания.

Нельзя, однако, забывать и о том, что Станиславский разграничивал знание законов и способы их использования в живой речи. Именно поэтому он называл законы речи «обоюдоострым мечом, который одинаково вредит и помогает».

Тема 21. Техника речи при проведении физкультурно-оздоровительных и спортивно-массовых мероприятий

Обучение технике речи является первым и необходимым этапом в овладении искусством публичной речи. Любая публичная речь, прежде всего, должна быть достаточно слышимой, а это зависит от хорошо поставленного голоса и умения пользоваться им в различных условиях выступления. Умение же владеть голосом, в свою очередь, тесно связано с развитием фонационного (звукового) дыхания. Звучание речи вместе с тем зависит и от ясности, отчетливости произношения – дикции.

Публичная речь должна быть достаточно правильной, то есть, соответствовать орфоэпическим нормам произношения, а именно, нормам литературного языка. Только наличие этих условий дает возможность оратору передать все эстетическое и эмоциональное богатство своей речи.

Хорошая публичная речь должна быть содержательной, целенаправленной.

Хорошая публичная речь должна быть абсолютно грамотной как в области произношения, так и в области грамматического выражения мысли.

Хорошая публичная речь меньше всего похожа на декламацию, высшее ее качество – непринужденный разговор (беседа) со слушателями на интересную животрепещущую тему.

Важнейшая особенность публичной речи — тесный контакт (общение) со слушателями, желание поделиться с ними своими мыслями и соображениями.

Хорошая публичная речь не может быть хаотичной. Она должна быть последовательной и разумной во всех отношениях.

Овладевая искусством речи, надо помнить, что научиться можно не только правильному произношению, но и правильному, упорядоченному мышлению.

Тема 22. Особенности речевой техники при работе с микрофоном

Подготовка и выступление перед микрофоном в основном не отличаются от обычных выступлений. Тем не менее следует считаться с некоторыми особенностями такой речи. Наиболее частые ошибки оратора заключаются в том, что они кричат в микрофон или говорят монотонно и без воодушевления. Всегда возникает чрезмерная отражательная звонкость, хаотичность звучания, некоторые согласные приобретают чрезмерную силу, слышится неприятное эхо.

Стремясь овладеть техникой речи работы с микрофоном, мы должны добиться непринужденного тона, четкой артикуляции, несколько сниженного темпа речи, стараться сохранять постоянное расстояние до микрофона и постоянный равномерный, устойчивый поток воздуха (при выдохе) во избежание взрывного звучания. Микрофон обладает раздражающей сверхчувствительностью к шумам, возникающим, когда его передвигают, когда покашливают, причмокивают, шаркают ногами и т.п. Микрофон не должен стеснять свободу движений. Но нельзя разгуливать около него; покачиваться с боку на бок или вперед и назад – это вызывает то нарастание, то замирание звука. При подготовке к выступлению рекомендуется репетировать перед каким-нибудь предметом. Привыкать смотреть не на микрофон, а поверх него и на слушателей.

Тема 23. Виды и жанры представлений

В практике театрализованных представлений выделяют следующие виды: агитационно-художественное представление, литературно-музыкальная композиция, тематический вечер, массовое театрализованное празднество.

Внутри каждого из этих видов театрализованных представлений существуют разновидности с более конкретными особенностями.

Театрализация может означать лишь органическое сочетание нетеатрального, жизненного, непосредственно связанного с производственной практикой и бытом людей материала и материала художественного, образного; это сочетание, этот сплав документального и художественного создается с целью определенного воздействия на публику.

Агитационно-художественное представление как вид театрализованного представления имеет свою видовую специфику: это, прежде всего, агитация и пропаганда театрально-художественными средствами. Идеино-политическая, идеологическая работа может быть разделена на теоретическую деятельность, пропаганду и агитацию. Пропаганда и агитация - слова латинского происхождения. В буквальном переводе пропагандировать - значит распространять знания, идеи, воззрения, теории, а агитировать - значит пробуждать определенное стремление, побуждать людей к действию. Под агитацией понимается непосредственный призыв, умение направлять энергию и волю людей на претворение идей в практические дела. Средствами воздействия на массы, которыми располагают пропаганда и агитация, являются: радио, телевидение, печать, устные выступления, технические средства, наглядная пропаганда и агитация (плакаты, панорамы, панно, стенды, выставки), использование искусства во всех его видах. Выразительные средства агитационно-художественного представления: слово, движение, музыка, хоровое пение и живопись, звук и свет, фарс, лирика и сатира, дружеский шарж и пародия, конференс, пантомима, кукольный театр, звукоподражание, сюжетный танец, клоунада, акробатика - все это может найти применение в агитационно-художественном представлении

Литературно-музыкальная композиция - это один из видов театрализованного представления, где органически сочетаются главным образом литературно-художественные и музыкальные элементы, с тем, чтобы целенаправленно и наиболее продуктивно воздействовать на ум и чувства зрителя, а именно их сочетанием (монтажем).

Тематический вечер - это сценическая композиция с предельно конкретизированным, документальным сюжетом, с реальными, а не вымышленными героями, что включает в себя и театрализованное массовое представление.

Массовое театрализованное празднество отражает важные события в жизни большой общности людей, а иногда и в масштабах государства и в глобальных измерениях. Это могут быть, праздничные дни или посвящаемые важнейшим событиям в жизни коллектива, села, города, страны и т.п.

Под жанром подразумевается конкретная разновидность того или иного вида искусства.

В отличие от рода и вида, жанровая категория является изменчивой. В искусстве происходит смена жанровых форм и разновидностей, и вызвано оно тем, что общее развитие, меняя человеческие взаимоотношения, требует от художника новых путей и эстетического познания. Искусство - это форма общего сознания, но какой бы неповторимой не была та или иная жанровая форма, сквозь нее просвечиваются особенности рода и вида. Жанр есть выражение взгляда сценариста на разбираемые им жизненное явление, угол зрения на изображаемую ситуацию, и этот угол зрения всегда является исторически обусловлен. Одно и тоже жизненное явление может быть смешным и ужасным. Взгляд на жизненное явление складывается из некоей объективной давности и ее оценки. Режиссер - сценарист избирает жанр, в зависимости собственного взгляда на жизнь. Поэтому жанр возникает как способ выражения точка зрения существующее его сознания. В драматургии театрализованного представления жанр определяет тип конфликта. Тип жизненных противоречий, воссозданных сценаристом специфическими средствами психологии данной ситуации. Конфликтность как специфическое отражение действительности в сценарии всех видов театрализованного представления, является фактором определяющим и идейно-тематическим смыслом и жанром.

Конфликтность в сценарной драматургии является общим признаком, а форма проявления конфликта определяет его жанр. Из всех категорий наибольшей определенности в науке обладает жанр. Ученые считают, что в каждом виде искусства понятие жанра специфическое.

Жанр - это род произведений в области какого-либо искусства, характеризующийся теми или иными сюжетными и стилистическими признаками.

Жанр в литературе - это определенный вид литературных произведений, принадлежащих одному и тому же роду.

Агитка - обращение к злободневной общественно-политической теме, в которой все изобразительные средства направлены к одной цели - максимально агитационному воздействию на человека.

Балаган - шутовское изображение действительности.

Баллада - лирико-эпический сюжетный рассказ исторического или бытового характера.

Басня - нравоучительная сатира, в которой аллегорически изображаются человеческие поступки и социальные отношения.

Бурлеск - снижение высокого и возвышение низкого.

Буфф - наличие смешных положений, характерное возникновение комических ситуаций.

Водевиль - незатейливая комедия с куплетами.

Гимн - возвышенная похвала кому или чему-либо, могущая быть и сатирической, и иронической при сохранении возвышенной стилистики.

Гротеск - смещение норм действительности и совмещение контрастов: реальности и фантастики, трагедии и комедии, сарказма и безобидного юмора.

Идиллия - полная безмятежность, покой, блаженство.

Коляда - рождественское приветствие, народное по форме, светское либо духовное по содержанию.

Мистерия - библейская драма, система культовых обрядов.

Памфлет - высмеивание кого-либо общественно-политического явления или изобличение кого-либо с высоким политическим положением в художественно-политической форме.

Пародия - комическое воспроизведение и утрирование характерных черт с целью осмеяния последних.

Плач - оплакивание смерти человека, и т.д.

Притча - поучение или сатира нравственно-назидательного толка.

Раек - сатирическое либо юмористическое обыгрывание злободневной темы, изобилующее народными идеалами

Сказ - повествование, выдержанное в форме русского фольклора и стилизованное под бытовой народный говор.

Сказка - нравоучение или развлечение в форме фантастического повествования.

Трагифарс - облечение трагического в комическую форму.

Фарс - легкая комедия дивертисментного характера, где дивертисмент - ряд отдельных номеров в контексте театрализованного действия.

Частушка - отображение самых разнообразных сторон жизни в форме народной поэтической миниатюры.

Эксцентрика - необычный, из ряда вон выходящие приемы и контрасты в изображении действительности.

Элегия - смешенное чувство радости и печали, раздумья и размышление с оттенком авторской интимности.

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.

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.

Тема 24. Разновидности эстрадных программ

В режиссуре эстрады есть две основные специализации:

- режиссура эстрадного номера;
- режиссура эстрадного представления.

К разновидностям эстрадных представлений относят:

1. Обыкновенный традиционный простейший сборный, он же - дивертисментный концерт.
2. Театрализованный концерт.
3. Тематический концерт.
4. Юбилейный концерт.
5. Праздничный концерт.
6. Эстрадное представление, в котором организующим элементом построения сценария является место действия.
7. Эстрадное представление, где в роли организующего элемента выступает то или иное событие или ситуация.
8. Сюжетные эстрадные представления (обозрения, ревю).

Обыкновенный традиционный простейший сборный, он же - дивертисментный концерт

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

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

Обычный эстрадный концерт в одном отделении длится приблизительно час-час двадцать минут. Средний номер занимает 6-8 минут. Одна песня длится 3-4 минуты. В часовом концерте конференсье не должен в общей сложности занимать более 10-15 минут времени. Так как одна страница текста (28-30 строк при 60 знаках в строке) в живой речи звучит примерно 2 минуты.

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

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

Кроме вступления к концерту конференсье должен иметь несколько связок-подводок к номерам разного жанра, это могут быть и короткие, на полстраницы, интермедии или репризы и, желательно, какой-то свой номер:

юмористический, сатирический, пародийный. Собственный номер конференсье, разумеется, заранее придумывается, пишется автором и ставится режиссером.

Таким образом, конференсье в сборном концерте очень часто принимает на себя функции драматурга зрелища, которые выражаются в установлении последовательности номеров, в придании программе хотя бы видимости тематизма, в обеспечении определенного сквозного действия в течение представления.

Театрализованный концерт

Идя по пути театрализации эстрадного концерта и превращения его в полнометражную театрализованную концертную программу, мы сталкиваемся, прежде всего, с разумной необходимостью создания того или иного пролога вне зависимости от места проведения программы — на сцене дворца культуры, на арене дворца спорта или на поле стадиона.

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

Пролог и финал — вполне самостоятельные структурные единицы драматургии концерта. Может быть программа с прологом в начале и без эпилога. Может быть постановка, начинающаяся просто небольшим вступительным монологом, а в конце имеющая большой постановочный финал. Но все-таки лучше, правильнее, изящнее, когда и пролог, и финал гармонизированы друг с другом, дополняют друг друга по форме, стилю, затронутым темам и использованным краскам.

Пролог к программе является ее структурообразующим элементом и как бы предполагает, что у нее будет и развернутый постановочный финал, завершающий и венчающий всю программу.

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

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

Драматургия театрализованного концерта, основанная на использовании вымышленного места действия, позволяет выводить на первый план основу эстрады — номер, а не само драматургическое построение. Поэтому очень

часто драматургия театрализованного эстрадного представления схематична, условна, является «службой его величества номера». С этой точки зрения место действия является идеальным структурным элементом эстрадной драматургии, который способствует органичному и в то же время ненавязчивому объединению номеров программы.

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

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

Это прием, который обозначают термином «организующая ситуация». Он как никакой другой сближает эстрадную драматургию, драматургию малых форм, с драматургией театральной. Драматургический эстрадный прием «организующей ситуации» позволяет привести тематизм программы к позитивной идее, что является чрезвычайно важным. Для организации ряда эстрадных номеров в единую театрализованную программу достаточно заявленной в самом ее начале какой-то простой и всем понятной ситуации, которая в дальнейшем начнет разворачиваться в том или ином, а лучше всего — в совсем неожиданном направлении.

Тематический, юбилейный и праздничный концерты

Специалисты часто выделяют определенную группу концертных представлений называя их тематическими, хотя понятно, что любой эстрадный концерт в той или иной степени является тематическим.

Но в тематическом концерте какая-то одна тема выделяется как главная, основная, ведущая.

То же самое можно сказать о выделении в особые группы концертов юбилейных и праздничных.

Практически каждый юбилейный концерт можно рассматривать как концерт праздничный по той простой причине, что любой юбилей — непременно еще и праздник. Более того, он одновременно подходит и под рубрику тематический и уж наверняка — под рубрику сборный или дивертисментный.

Тематизм юбилейного концерта иногда бывает связан не только с праздничным весельем, но и с официальной торжественностью, а порой даже — и с трагическим содержанием юбилейной даты. И тем не менее в каждом из этих случаев есть некоторые немаловажные нюансы.

Самый характерный пример создания сценария для тематического концерта — это предложение отметить специальной концертной программой один из наших многочисленных профессиональных праздников: День энергетика, машиностроителя, театра.

Некоторые из них, такие, например, как День театра или День кино, относительно легко могут быть отлиты в какие-то эстрадные формы. А некоторые требуют для своей трансформации в тематический праздничный эстрадный концерт определенных усилий, как со стороны драматурга, так и со стороны режиссера-постановщика, работающих в паре.

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

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

Характерной проблемой, не столько для тематических концертов, сколько для юбилейных, — является непременно застолье.

Оно всегда существует, но это счастье, если застолье вынесено «за скобки» самого юбилейного концерта и происходит после него. Хотя и в этих случаях часто просят это застолье как-то театрализовать. И приходится придумывать интермедии «На вынос холодных закусок» и на «Внос горячего блюда», и «создавать» смешные и торжественные тосты в стихах и в прозе, и согласовывать все это с видеороликами, специально подготовленными к этому случаю.

Тематические, юбилейные, корпоративные концертные программы имеют много общего, часто похожи друг на друга по своей структуре; поэтому круг встающих перед сценаристом и режиссером проблем по сути заключается в создании особых форм театрализованных сборных концертов, которым придается особый колер и ряд смысловых акцентов, соответствующих данному конкретному случаю.

Один из самых простых способов организации эстрадных номеров с целью превращения их разумной последовательности в единую театрализованную программу состоит в создании того или иного обозрения. Музыкальное обозрение иногда еще называют ревю.

Обозрение — вид представления, объединяющий различные эстрадные формы: сценки, куплеты, пародии, песенки, цирковые номера и другие, при помощи несложного сюжета (обычно связанного с путешествием) или постоянных персонажей-обозревателей.

С некоторых пор в нашем лексиконе появилось такое словосочетание, как «корпоративная культура». Считается, что эта «корпоративная культура» пришла к нам из-за рубежа. Но при ближайшем рассмотрении можно сделать вывод, что дело это для нас не совсем уж такое новое.

Все профессиональные праздники есть не что иное, как праздники корпоративные. Но раньше, будучи открытыми, как бы полугосударственными, они отмечались более или менее широко и никаких особых черт не имели. Другое дело сейчас. Свой корпоративный праздник, вечер, а уж тем более вечеринку с застольем, награждениями сотрудников подарками и денежными премиями, с какой-нибудь особенной спец-программой, заказанной на стороне тому или иному автору и сыгранной самими сотрудниками или с неременной «звездой», может заказать и провести любая фирма, компания, банк. Как правило, в программу входит последующая сауна, катание на тройках, сноубордах или верблюдах.

Говоря о представлениях для детей, выделяют следующие возраста:

1. Дошкольный возраст
2. Школьники младших классов
3. Школьники средних классов
4. Старшеклассники (тинейджеры).

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

Массовые праздники и театрализованные представления имеют к эстраде самое прямое отношение, так как неременной — а нередко и самой главной частью массового праздника и, естественно, представления является та или иная форма концерта.

Без эстрадных звезд и рядовых исполнителей, без артистов эстрады сегодня немислим ни один настоящий народный праздник.

Мировая и отечественная практика со всей очевидностью показывают, что массовые праздники тогда становятся по-настоящему красивыми и яркими, когда удается объединить эстраду и спорт, так сказать, культуру и физкультуру.

Ярким подтверждением этому являются грандиозные представления в честь открытия и закрытия как летних, так и зимних Олимпийских игр.

Тема 25. Разновидности зрелищ

Значение зрелища как многогранного общественного явления, отражающего жизнь человека и общества, трудно переоценить. Зрелища способствуют формированию личности, духовному развитию человека и человечества в целом. Именно зрелище в значительной степени синтезирует все то ценное, что собрано в мировой культуре. Информационно-зрелищная форма присуща культуре всех социальных слоев общества каждой исторической эпохи (с учетом соответствующих изменений).

Вопрос о природе, содержании и значении зрелища как особой формы культуры и средства удовлетворения духовных потребностей людей является достаточно сложным. Эта сложность обусловлена широтой самого явления и многогранностью его функций: от социально-моральных, дидактических, в гедонистических, развлекательных и т. п.

Зрелища представляют особый вид восприятий, специально рассчитанный на вызывание соответствующих эмоциональных переживаний. Они известны человечеству с самых ранних периодов его исторического развития, являясь по существу сначала результатом ряда безусловных рефлексов, а затем уже приобретая условное значение.

В зависимости от культурного уровня того или иного народа, его социально-экономических и этнографических особенностей Зрелища стоят на соответствующей высоте. Подчас они играли видную роль в политической жизни; так, известное требование римской толпы— «хлеба и зрелищ!»— показывает, что правящие классы, с целью держать в повиновении огромные массы безработного люда, не только выдавали им довольствие из государственных хлебных складов, но также стремились поддерживать их настроение организацией общественных зрелищ.

Учитывая разнообразие видов и большое количество типов зрелищ, есть необходимость в классификации данного феномена. В данном вопросе в научной литературе на сегодняшний день нет единых подходов и критериев. Однако, анализируя эту литературу, в том числе исследования смежных дисциплин - философских, социально-коммуникативных, искусствоведческих - можно выбрать примеры последующего распределения зрелищного феномена. Анализ литературы позволяет сделать вывод, что существует две основные точки зрения на зрелище. Согласно первой, зрелище - это то, что можно увидеть, что привлекает взгляд, событие, случай, все, что внимательно рассматривается. Согласно второй - это театральная, или театрализованное представление.

Если выбрать философский подход, то зрелища могут подразделяться на три основных вида: природные, спонтанные, организованные.

Природные явления - это явления, вызванные разнообразием проявлений окружающего нас мира, существуют независимо от проявлений сознания (закат, извержение вулкана, водопад и т.д.).

Спонтанные зрелища - это зрелища, в которых человеческий фактор присутствует только на начальном этапе или в отдельных его частях. Зрелища этого типа можно разделить на пассивно-спонтанные и активно-спонтанные. К первым можно отнести спровоцированы зрелища. В них человеческий фактор присутствует косвенно, т.е. зрелище вызывается человеческой деятельностью (например, короткое замыкание электрических приборов, которое спровоцировало зрелище - пожар). Иными словами, активно-спонтанное зрелище характеризуется непосредственным участием человека, но только на начальном этапе процесса. В этом случае человек стоит у его истоков, является провокатором - вызывает процесс, но не принимает значительного участия в его развитии. Также отсутствует возможность дальнейшего управления этим процессом. Признание активно-спонтанного движения и развития не исключают необходимости учета внешних воздействий на объект развивается, его взаимосвязь со всем объективным миром.

Третий вид зрелища - организованное - требует участия человека от начала до конца. Более того, человек в таком зрелище - не только постоянно присутствует фактор, решающий элемент развития и завершения. Этот вид зрелища находится в прямой и постоянной зависимости от желаний и сознания людей, принимающих в нем участие и организуют его. Таким образом, третий вид зрелища можно определить, как организованный. Ему присущи такие характеристики, как управляемость и определенность. Раскрывая сущность организованного зрелища, стоит отметить, что только этот его вид (в отличие от двух предыдущих) способен соединить в себе оба уже известных значения зрелища. В данном случае зрелище - это то, что привлекает внимание и одновременно - это театрализованное представление, то есть оно развивается по законам драматургии, имеет элементы, присущие театральному искусству.

К зрелищам нужно отнести не только восприятия, вызываемые зрительными ощущениями, но и восприятия слуховые, поскольку они сопровождают или вызывают зрительные. К театрализованным зрелищам относятся различные типы театров (комедия, драма, опера, оперетта, мюзик-холл), цирк, кино, концерты и т. д. Благодаря различным эмоциональным переживаниям, которые вызываются зрелищами, последние имеют большое психологическое значение и могут являться факторами политического и эстетического воспитания, агентами, возбуждающими, угнетающими или успокаивающими человеческую психику. Парады, демонстрации, массовые физкультурные упражнения, различные виды публичных игр, а также

похоронные шествия и стихийные бедствия (пожары, наводнения и т. д.) могут также явиться примерами зрелищ эпизодического характера.

Устройство и оборудование помещений для зрелищ должны удовлетворять определенным санитарным требованиям. Здесь следует рассмотреть три вида зрелищных предприятий—театр, кино и цирк. Требования к устройству которых могут быть объединены. Все санитарные требования к зрелищным предприятиям должны быть согласованы не только с техническими требованиями и нормами, но и с требованиями пожарной охраны, которые являются едва ли не основными в сооружении и эксплуатации зрелищных предприятий.

Тема 26. Карнавал как разновидность зрелища

Карнавал — праздник, связанный с переодеваниями, маскарадами и красочными шествиями, отмечаемый перед Великим постом. Аналогичен восточнославянской Масленице или Мясопусту у славян-католиков. Распространён в основном в католических странах. Сопровождается массовыми народными гуляньями с уличными шествиями и театрализованными представлениями.

Некоторые исследователи возводят карнавал к римским сатурналиям. Подъём карнавальской культуры в Западной Европе связан с развитием городов в Средневековье. В XII веке регистрируются первые упоминания о городском «народно-религиозном» Празднике дураков и (входящем в него) Празднике Осла, которые рассматриваются историками как предшественники позднейших карнавалов.

Первые карнавалы появились в Италии — Венецианский карнавал, где раньше всего появились большие независимые города. Затем появились карнавалы во Франции, позже всего — в Германии: Майнце, Дюссельдорфе и Кёльне.

Февраль -- месяц карнавалов. Они проходят по всей Европе (и не только), оставляя незабываемый след в сердцах. Две недели общего безудержного веселья и праздника.

Карнавал в Венеции. Венецианский карнавал проводится за 40 дней к Пасхе, в «мардигра» – «день покаяния», первый день поста, но массовые праздники начинаются уже через две недели к этому, когда над центральной площадью города, Сан-Марк, пролетает голубь. В давние времена в день открытия карнавала по канату, закреплённому между колокольной и соседним дворцом, пускали узника, который сверху осыпал землю лепестками роз. Если несчастный доходил до конца, надеялись на хороший год, падал – ожидали плохих времен. Впоследствии узника заменили акробатом, а затем искусственным деревянным голубем, из которого на площадь сыпались цветы. 2001 году горожане решили возобновить забытую традицию – и вместо искусственного голубя по канату опять заскользил акробат, одетый в костюм ангела. Вообще же, карнавал – это представления в театрах, дворцах, кофейнях и небольших игровых домах, это атмосфера общего праздника, когда в толпе простые люди смешиваются с аристократами, и за масками не угадаешь, кто где. Всюду танцоры и жонглеры, продавцы зелья и жареных яблок, актеры комедии. На городских площадях – «исторические» концерты, фейерверки. В театрах идут карнавальские спектакли, в древних дворцах баллы-маскарады для элитной публики. Одно из самых эффектных зрелищ венецианского карнавала – парад украшенных лодок и гондол по Гранд каналу. Однако

карнавал не является исключительно венецианской традицией. Подобные костюмированные действия происходят во многих странах мира.

Карнавал в Ницце. Проводится в феврале на Голубом берегу ежегодно, исключением стали только годы Второй мировой войны и войны в Персидском заливе (в 1991 г.). Ницца – это город, который символизирует роскошь. Парады, карнавальные процессии в вечернем освещении, битва цветов на Променад дез Англез, спектакли, концерты, престижные банкеты – все это длится целые 15 дней. Его Величество карнавал прибывает на центральную площадь Массена с почестями, в сопровождении свиты, и во время его вымышленного правления возможны любые безрассудства.

Карнавал в Испании. Карнавал в Кадисе на юге Испании отличается от всех других проведением праздников гастрономов и конкурсов. Конечно, и здесь важными остаются маскарадные костюмы. Они могут быть индивидуальными или же сделанными «для двух», а то и для целой компании. В Кадисе проходит «Карусель-хор» – выступление хоров на главной площади, куда тысячи людей приходят специально для того, чтобы насладиться прекрасным пением и выбрать исполнителей, которые им больше всего понравились.

Карнавал в Германии. Конец февраля в немецких землях, которые вытянулись вдоль Рейна, называется «шутовским временем». Начало первой недели Большого поста – кульминация буйного, красочного, безудержного карнавала. Готовятся к нему предварительно с той тщательностью, которую сами немцы называют «звериной серьезностью»: в 11 часов 11-го дня 11-го месяца в Майнце, Дюссельдорфе, Кельне и Бонне создаются карнавальные комитеты. А затем в каждом городе кипит работа: обновляется реквизит и гардероб, обсуждаются кандидатуры уважаемых граждан на роль «принца карнавала», которому в «розовый понедельник» (последний день праздников) обер-бургомистр торжественно передает ключ от ратуши и. власть. В костюмированных баллах и уличных ходах обычно принимают участие все, кроме медиков и полицейских.

Карнавал в Нидерландах. По традиции бургундские земли Нидерландов, Лимбург и Северный Брабант, полностью отдаются стихии праздника. В эти дни нет ни государственной, ни общественной власти – все подлежит негласному закону громкого и веселого карнавала, а избранный всенародно принц замещает временно самого бургомистра. Карнавальная процессия проходит под самбу (как в Бразилии), праздник начинается в субботу и длится до вторника. Под звуки музыки и грохот барабанов народ танцует и веселится. Считается, что карнавальная маска и костюм отпугивают злых духов на целый год.

Карнавал в Венгрии. В Венгрии на карнавале можно увидеть, как одетые в длинношерстные звериные шкуры, в раскрашенных ярких масках жители

прощаются с зимой. В руках у всех – колокольчики, которые веселят или пугают весь город. Этот праздник прощания с зимой и встречей весны заканчивается торжественными и очень веселыми похоронами Масленицы.

Тема 27. Ключевые понятия режиссуры зрелища

Сценарий – это подобранная литературно режиссерская разработка театрализованного праздничного действия. Сценарий – это не просто организационный план зрелища, в нем сосредоточенно и выражено образное видение темы, идеи, сверхзадачи воплощения. Сценарий – это доскональный литературный вклад содержания будущего театрализованного зрелища.

Работа над сценарием начинается с определения темы и идеи.

Тема – это круг жизненных явлений, отобранных и освещенных сценаристом и режиссером.

Идея – это основной вывод, основная мысль, авторская оценка изображаемых событий.

Говоря о драматургии массового празднества, режиссеры и теоретики единодушно выделяют в нем три важнейших момента единого действия: экспозицию (как открытие празднества), завязка, развитие действия (конфликт, кульминация) и финал.

Что касается понятий коллизия или развитие действия, то в массовом празднестве этот момент, в отличие от театрализованных представлений других видов, более локального характера, рассредоточен в общей мозаике компонентов. Некоторые специалисты видят известное сходство в построении массового празднества с композицией такой музыкальной формы, как симфония. Массовое празднество отражает важные события в жизни большой общности людей, а иногда и в масштабах государства и в глобальных измерениях. Для того и другого искусства характерны идейная устремленность, масштабность, обобщенность. И думается, что сравнение композиционных структур этих двух разных форм отражения действительности вполне правомерно. В первой части симфонии – в экспозиции – основные контрастные темы образы получают развитие в разработке, и затем темы этих образов подкрепляют, поддерживают основную схему композиции симфонии. Экспозиция, конфликт, кульминация приобретают в драматургии массовых зрелищ специфические особенности, обусловленные монтажной структурой, где конфликтность достигается не впоследствии контрдействия противоположных сил, а путем их монтажного соединения, в результате «соединения» разных номеров и эпизодов. Именно соединение разных явлений в единой монтажной структуре является конфликтным по своей сути, так как содержит возможность возникновения противоборствующих сил впоследствии взаимовлияния и взаимодействия разных соединенных жанров. Таким образом, формируется единая монтажная структура, которая как совершенно новое, оригинальное явление, новая

драматургия, основой которой становится нетрадиционное действие и контрдействие как двигатель конфликта, как диалог разных тем и жанров.

Метафоричность зрелища

Увидеть сказанное, услышать зримое. Идея режиссера зрелища, как театрального, так и площадного, претворяется через метафору, определяющую образ спектакля или представления.

Понятие сценической метафоры по природе своей универсально, ибо смысл поэтического иносказания может быть выражен любым элементом образной системы спектакля: игрой актера, построением мизансцен в их связи с художественно-декоративным решением, совмещением цвета и музыки с пластической композицией, а также иными проявлениями режиссерской мысли. Различие метафоры театра, эстрады и площади обусловлено в основном жанром зрелища и особенностями сценической площадки.

Исторический процесс развития зрелищных форм убеждает нас в том, что поэтические иносказания были важнейшей составляющей ритуалов, обрядов и других видов действий древних цивилизаций. Однако выражались они преимущественно символами и аллегориями, которые были понятны широкой массе участников и зрителей независимо от степени их образованности.

Использование метафорической образности в различных видах зрелищ опередила литература. Если аллегория и символ возникали в процессе естественного развития обрядово-ритуальных форм как их необходимая данность, то литературная метафора – со времен эпоса Древнего Востока и античного Запада – была плодом образного мышления поэтов.

Представления «Звук и свет» в синтезированной среде

Основной эстетический принцип театра находится на грани между тем, что есть, и тем, чего нет. Понятие пограничного сценического существования подводит нас к опосредствованной метафоре зрелища. Сочетание зрительных и звуковых образов вне связи с актерским исполнением вычленишь сложно из контекста театрального действия. где бы оно ни развивалось – в театре-коробке или на площади. Сложно было до тех пор, пока не родился светозвуковой театр или, как принято называть его сейчас, театрализованное представление «Звук и свет».

Что же составляет метафорическую образность в представлениях «Звук и свет». Обобщая, можно утверждать, что в каждом эпизоде возникает своя светозвуковая доминанта, определяющая кульминацию. «Монтаж кульминаций», в свою очередь, воссоздает образную структуру представления. В отличие от литературной метафоры, где достаточно одного-двух слов, чтобы осознать их переносное значение, метафора зрелища носит контрапунктный характер.

По энциклопедическому определению, контрапункт — это «соединение в одновременном звучании двух и более мелодически самостоятельных

голосов». В искусстве кинематографа под контрапунктом понимается движение и взаимодействие изобразительного ряда фильма, звучащего слова, музыки и шумов, взятых как бы в их «вертикальном разрезе» в данный, фиксированный момент времени.

Взаимосвязь между понятиями ассоциация и метафора.

Ассоциация (от лат. *assotiation* – объединение) в психологии:

1) отражает связь между психическим восприятием и процессами взаимодействия предметов и явлений действительности;

2) отражает сочетание всех чувств и ощущений в сложные комплексы: по смежности (весна, зелень трава, листва); по сходству (большой, неуклюжий человек, медведь; гладь спокойного озера, зеркало); по контрасту (небесная синь, свинцовые тучи; золотое поле, темный бор или лес).

Метафора (от греческого *metaphore* – перемещение) – перенесение качеств, свойств одного предмета или явления на другой по сходству. То есть справедливым будет сказать, что в процессе свободно возникающих ассоциаций выявляется сложный метафорический образ.

Возвращаясь к представлению «Звук и свет», мы попадаем в сферу пространственно-временных отношений. При этом нередко представление такого типа сопоставляют с радиоспектаклями. Однако между ними существует принципиальная разница, Радиоспектакль предопределяет «переселение» слушателя во времени. Синтез звука со светом радикально усиливает эффект соучастия в событиях «присутствием в пространстве» – именно там и тогда, где и когда это реально происходило.

В родословной зрелищ существует еще одна форма. Эта форма использует принципы и методы драмы и театра и относится к категории паратеатральных форм. Первым, кто осуществил постановку паратеатрального действия на мемориальном комплексе, дал развернутую панораму блокады Ленинграда, – был Анатолий Силин. 1 июня 1970 г., прорезая ночь ярким светом фар, к воротам мемориала «Пискаревское кладбище» один за другим подъезжали автобусы, привезшие 12 тысяч комсомольцев и иностранной молодежи. Как и в представлениях «Звук и свет», здесь не было актеров. Все строилось на строго документальной основе. В фонограмме звучали записи выступлений профессора Огородникова, драматурга В. Вишневского, матери девочки Доры Бениновой, которой оторвало ноги в момент обстрела школы, а также других вполне реальных лиц. Даже блокадный хлеб, ломтики которого вместе с копией дневника Тани Савичевой получал каждый, покидая мемориал, был испечен по рецептам того трагического времени, «Действующие лица» блокадного города словно выходили на встречу с молодежью, собравшейся на свой форум в ознаменование 25-летия победы над гитлеровцами. Молодые люди внимали их голосам, речам, стихам в записи автора их Ольги Берггольц. Они как бы

прикасались к истории, чтобы пропустить ее через свое сердце. Они зажигали факелы от вечного огня, и огненная река растекалась по кладбищу. Они склоняли головы, возлагая венки и букеты живых цветов к стеле, проходили по аллеям, отмеченным строгими шеренгами матросов. Они уносили с собой реликвии страшных дней блокады.

Они не были актерами и не были зрителями. Здесь все превращались в участников грандиозной драмы — действия-документа. Сами участники творили образ зрелища точно мозаичное полотно, он складывался в их сознании в мощную метафору жизни, побеждающей смерть.

Цветомузыкальный контрапункт зрелища

Одним из сильнейших средств художественной выразительности в режиссуре зрелищ является цвет. У истоков культуры цвет был равноценен слову, то есть служил символом различных вещей и понятий.

Режиссера интересует в основном психологическое воздействие цвета, порождаемые им ассоциации, так как зритель воспринимает цвет в совмещении с другими художественными составляющими, прежде всего – с музыкой и пластикой. То есть в синтезе, который определяет образную структуру зрелища как выражение конфликта, борьбы в развитии действия.

Проявление цветомузыкального контрапункта помогает решать различные задачи при воплощении режиссерского замысла. Это прослеживается на примерах разнообразных жанров и форм зрелищ.

Ни одна из форм театрализованных действий под открытым небом не нуждаются в цветовой символике в такой степени, как действия на большой площади или стадионе.

Большая площадь лишена опорных точек для режиссера. Поэтому возникает необходимость либо в декоративных элементах-символах, либо в чрезвычайно точном решении цветовой гаммы музыкально-пластических композиций.

Язык открытого пространства не терпит многословия: краткие и выразительные тексты-комментарии дикторов, не исключая поэтическую форму, или столь же скупые репортажи, характерные для сопровождения шествий, — вот то, без чего обойтись невозможно. Само же действие рассчитано на использование поэтических иносказаний, способствующих восприятию идеи постановщика.

Тема 28. Принципы монтажа номеров и эпизодов в представлении

В практике композиционного построения представления и зрелища применяются четыре основных принципа монтажа: 1) последовательный; 2) параллельный; 3) по контрасту; 4) по принципу контрапункта. Главенствует среди них последовательный монтаж эпизодов, так как эпизод является формирующей единицей представления (зрелища). Он же формирует тематический цикл номеров локального жанра (вокал, танец, акробатика, художественное чтение, пантомима и др.) либо разработанные специально для конкретного представления и являющие собой синтез разножанровых элементов. В любом случае, организованный на их основе эпизод вступает в соподчинение с идейно-тематическим замыслом и сверхзадачей будущего представления.

Эпизод — единица действия в представлении, и в самом эпизоде действие развивается по законам любой сценической формы: завязка, кульминация, развязка. Это значит, что в эпизоде неизбежна конфликтная ситуация, определяющая ход борьбы. Ее разрешение (развязка) в финале эпизода 1 таит завязку эпизода 2, т.е. само по себе выявление конфликта происходит именно на стыке двух эпизодов и может выражаться в музыкальной «срезке», столкновении цветовой символики или пластических решений. Вот почему при последовательном монтаже столь важна точность расстановки эпизодов и формирующих их номеров.

В связи с движением событий от предыдущего эпизода к последующему темпо-ритмическая структура представления основывается на монтаже кульминаций. Кульминация может наступать раньше или позднее, что обуславливает ускорение или замедление темпа, тогда как предкульминационное напряжение борьбы в каждом эпизоде обуславливает ритмический строй в развитии действия. В большой степени это зависит от музыкальной партитуры каждого эпизода.

Параллельный монтаж диктуется, как правило, одновременным развитием действия на разных сценических планах представления в помещении или же на разных сценических площадках на открытом пространстве.

Так, на стадионе могут стать площадками одновременного (параллельного) действия:

- 1) беговая дорожка;
- 2) зеленое поле;
- 3) установленные в какой-либо его части сценические подмости либо иное необходимое в ходе событий сооружение;

4) в определенные моменты может быть использовано также воздушное пространство.

Подобные параллели могут иметь место как в спортивном зрелище, так и в сюжетно-игровом, скажем, на историческую тему; при воплощении любого другого тематического действия.

Не менее характерен параллельный монтаж эпизодов для действий, проводимых в границах больших мемориальных комплексов.

Тема 29. Композиционное построение шоу-программы

В результате синтеза шоу как особого типа зрелищности и музыкальной возникают следующие разновидности музыкально-развлекательных шоу-программ:

во-первых, а) концерт-дивертисмент, б) театрализованный концерт; во-вторых, театральные формы телевизионного эстрадного шоу (кафе-концерты, кабаре, мюзик-холлы, ревю);

в-третьих, телевизионные музыкальные новостные шоу-программы (например, "Лучшие клипы MTV", "Горячая десятка", "Клипса" и др.);

Рассмотрев музыкально-развлекательные шоу-программы, можно выделить принципы их моделирования:

1. Жанровые разновидности телевизионных музыкально-развлекательных программ: музыкальные новости; музыкальные пародии; музыкальная игра; музыкальная викторина; концерт.

2. Структурные элементы музыкально-развлекательных шоу-программ: номер (жанровое разнообразие эстрадных номеров).

3. Принципы композиционного построения: дивертисмент; связка; конферанс (виды конферанса); образ и роль ведущего; театрализация.

Театр, эстрада, шоу-представление всегда условны. В этих формах зрелищного искусства можно изъясняться и прозой, и стихами, и петь, и танцевать, и играть пантомиму. Самое главное – тем или иным способом доводить до зрителей художественную информацию, вложенную авторами в произведение. Это вопрос жанра, вопрос условий игры, которую совместно ведут артисты и зрители.

Ведущий данного типа программ является посредником между создаваемым зрелищем, непременно включающим выступление различных исполнителей, и зрителями. Его роль не сводится к объявлению номеров. Ведущий данного типа программ – это не комментатор или диктор, а хозяйни-зазывала, который может оформить, связать разрозненные номера, нанизать их на единый стержень.

Существует и такой прием ведения шоу-программ, который основан на взаимодействии двух ведущих между собой. Это взаимодействие строится на каком-либо конфликте; при этом исполнительские номера, входящие в композицию всей программы, вклиниваются в конфликт ведущих без логического оправдания. Само же взаимодействие ведущих построено по всем законам драматургии: завязка, кульминация, развязка. Этот тип конферанса использует принцип «маски», от лица которой выступают ведущие. Представляемая ведущим «маска» - это собирательный образ какого-либо психологического типа.

Список использованной литературы

1. Алферова, Л. Д. Речевой тренинг: дикция и произношение : пособие для самостоят. работы / Л. Д. Алферова. – СПб. : [б. и.], 2003 – 89 с.
2. Аль, Д. Н. Основы драматургии : учеб. пособие для студентов ин-та культуры / Д. Н. Аль ; М-во культуры РСФСР, Ленингр. гос. ин-т им. Н. К. Крупской . – Л. : [б. и.], 1988. – 46 с.
3. Бояджиев, Г. Н. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров / Г. Н. Бояджиев. – 2-е изд. – М. : Просвещение, 1981. – 336 с.
4. Гимнастика. Методика преподавания : учеб. для студентов вузов по специальности физ. культуры, спорта и туризма / под общ. ред. В. М. Миронова ; [авт.: В. М. Миронов [и др.]. – Минск : Новое знание ; М. : ИНФРА-М, 2013. – 334 с.
5. Губанов, В. А. Проведение занятий гимнастикой с музыкальным сопровождением / В. А. Губанов. – М. : [ГЦОЛИФК], 1980. – 30 с.
6. Губанова, М. И. Постановка спортивно-художественных выступлений в массовых театрализованных и церемониальных спортивных праздниках / М. И. Губанова, А. Л. Дружков, С. Е. Табаков. – М. : Просвещение, 1995. – 52 с.
7. Кампус, Э. Ю. О мюзикле : монография / Э. Ю. Кампус ; пер. с эст. В. А. Самойлова. – Л. : Музыка, 1983. – 1286 с.
8. Кодекс Республики Беларусь об образовании : с изм. и доп. по сост. на 12 марта 2012 г. – Минск : НЦПИ РБ, 2012. – 400 с.
9. Левин, М. В. И пришел на стадион праздник : учеб. пособие по режиссуре спорт.-театрализ. праздников. – М. : Шанс, 1998 – 188 с.
10. Луначарский, А. В. О массовых празднествах, эстраде, цирке : сборник / А. В. Луначарский. – М. : Искусство, 1981. – 424 с.
11. Немирович-Данченко, В. И. Театральное наследие : в 2 т. / сост., ред. В. Я. Виленкин. – М. : Искусство, 1952. – Т. 1 : Статьи. Речи. Беседы. Письма. – 442 с.
12. О физической культуре и спорте [Электронный ресурс] : Закон Респ. Беларусь, 4 янв. 2014 г., № 125-3 : принят Палатой представителей 5 дек. 2013 г. : одобр. Советом Респ. 19 дек. 2013 г. : ред. от 9 янв. 2018 г. // КонсультантПлюс. Беларусь / ООО «ЮрСпектр», Нац. центр правовой информ. Респ. Беларусь. – Минск, 2019.
13. Петров, Б. Н. Массовые выступления на стадионе / Б. Н. Петров. – Л. : [б. и.], 1969. – 150 с.
14. Петров, Б. Н. Массовые спортивно-художественные представления. Основы режиссуры, технологии, организации и методики : учеб. для студентов вузов / Б. Н. Петров. – М. : ТВТ Дивизион, 2014. – 375 с.
15. Петров, Б. Н. Массовые спортивно-художественные представления. Основы режиссуры, технологии, организации и методики : учеб. для студентов вузов / Б. Н. Петров. – М. : ТВТ Дивизион, 2014. – 375 с.

16. Петров, Б. Н. Режиссура массовых спортивно-художественных представлений / Б. Н. Петров. – Л. : Нева, 1987 – 278 с.
17. Рубб, А. А. Тайны режиссерского замысла / А. А. Рубб. – М.-Л. : [б. и.], 1999. – 102 с.
18. Румнев, А. А. О пантомиме / А. А. Руинев. – М. : Искусство, 1964. – 243 с.
19. Сегал, М. Д. Физкультурные праздники и зрелища : сборник / М. Д. Сегал.– М. : Физкультура и спорт, 1977. – 222 с.
20. Силин, А. Д. На главной площади с оркестром : сценарии, режис. и метод. рекомендации, ст. / А. Силин. – М. : [б. и.] , 1997. – 109 с.
21. Силин, А. Д. От замысла к воплощению : учеб. пособие / А. Д. Силин. – М. : [б. и.], 1999. – 100 с.
22. Силин, А. Д. Театр выходит на площадь: специфика работы режиссера при постановке массовых театрализ. представлений под открытым небом и на больших нетрадиц. сцен. площадках / А. Д. Силин ; Всесоюз. науч.-метод. центр нар. творчества и культ.-просвет. работы. – М. : ВНИЦНТИКПР, 1991. – 177 с.
23. Туманов, И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта : учеб. пособие / М. Туманов. – М. : Просвещение, 1976. – 36 с.
24. Фрумкин, Г. М. Сценарное мастерство : кино – телевидение – реклама : учеб. пособие / Г. М. Фрумкин. – 3-е изд. – М. : Академический проект, 2008. – 223 с.
25. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М. : Высшая школа, 1999. – Гл. V : Литературные роды и жанры. – С. 190–220.
26. Черняк, Ю. М. Образный строй праздника и зрелища : монография / Ю. М. Черняк. – Минск : Технопринт, 2003. – 211 с.
27. Черняк, Ю. М. Режиссура праздников и зрелищ : учеб. пособие / Ю. М. Черняк. – Минск : ТетраСистемс, 2004. – 224 с.
28. Чечетин, А. И. Основы драматургии театрализованных представлений : учебник. – 3-е изд., стер. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2016, – 284 с.
29. Чудо живого слова : учеб.-метод. пособие / сост. Я.М. Смелянский – М. : Р.А. АРЕНС, 2009. – 328 с.
30. Шароев, И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений : [учеб. для выс. театра. учеб. заведений] / И. Г. Шароев. – М. : Просвещение, 1986. – 463 с.
31. Шкрабов, А. Карнавалы и гулянья / А Шкрабов. – [М.] : Профиздат, 1960. – 158 с.
32. Яхонтов, В. Театр одного актера / В. Яхонтов. – М. : Искусство, 1958. – 455 с.