

А. В. Шестаков

ДРАМАТУРГИЯ ЭСТРАДНОГО НОМЕРА

Учебно-методическое пособие
Направление 52.05.01
«Актерское искусство»

Министерство культуры Российской Федерации
Санкт-Петербургский государственный институт культуры
Факультет музыкального искусства эстрады
Кафедра режиссуры и актерского искусства эстрады

А. В. Шестаков

ДРАМАТУРГИЯ ЭСТРАДНОГО НОМЕРА

Учебно-методическое пособие
Направление 52.05.01
«Актерское искусство»

Санкт-Петербург
СПбГИК
2020

УДК 792.027.2:792.7(07)

ББК 85.3 60p30

Ш51

Учебно-методическое пособие издается по решению Редакционно-издательского совета Санкт-Петербургского государственного института культуры

Утверждено на заседании Учебно-методического совета
Санкт-Петербургского государственного института культуры
в качестве учебно-методического пособия. Протокол № 1 от 20.10.2020 г.

Рецензенты:

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

С. В. Лаврецова, заслуженный работник культуры России, кандидат педагогических наук, профессор, директор Санкт-Петербургского государственного учреждения культуры «Театр Юных Зрителей им. А. А. Брянцева»

Шестаков, А. В.

Ш51

Драматургия эстрадного номера : учебно-методическое пособие / А. В. Шестаков ; М-во культуры РФ, С.-Петерб. гос. ин-т культуры, каф. режиссуры и актерского искусства эстрады. – Санкт-Петербург : СПбГИК, 2020. – 68 с.

ISBN 978-5-94708-304-0

Учебно-методическое пособие рассчитано для студентов специальности 52.05.01 «Актерское искусство», специализация «Артист эстрады», 52.05.02 «Режиссура театра», специализация «Режиссер эстрады». Учебно-методическое пособие разработано в рамках курса «Драматургия эстрадного номера», содержит методические разработки и рекомендации по работе над созданием драматургии эстрадного номера, содержит упражнения и касается общих вопросов теории эстрадной драматургии, дистанционного обучения.

УДК 792.027.2:792.7(07)

ББК 85.360p30

ISBN 978-5-94708-304-0

© А. В. Шестаков, 2020

© Федеральное государственное образовательное учреждение
высшего образования «Санкт-Петербургский
государственный институт культуры», 2020

© Оформление ФГБОУ ВО СПбГИК, 2020

Оглавление

Оглавление	3
Введение	4
1. Специфика эстрадного искусства	8
2. Специфика эстрадной драматургии	11
3. Взаимозависимость драматургии номера и его жанра	17
4. Создание драматургии номера на этапе замысла	36
5. Игровая методика работы над драматургией эстрадного номера	44
5.1. Игра с ситуацией	47
5.2. Игра с характером персонажа	51
5.3. Игра в ассоциации	52
6. Особенности дистанционного обучения по дисциплине «Драматургия эстрадного номера»	57
7. Список рекомендованной литературы	62
8. Список рекомендуемых Интернет-ресурсов	65
Заключение	66

Введение

Есть замечательная фраза, которую в одном из интервью произнес Сергей Иосифович Параджанов: «Режиссером надо родиться». Суть этих слов очевидна, режиссура – это не что иное, как призвание человека. Но ведь в наше время режиссеров обучают. Сейчас ты не можешь ставить спектакли, концерты без образования. И это верно, ведь режиссура – это профессия. А если это профессия – значит, кроме таланта, режиссер обязан обладать определенными знаниями, умениями. Конечно, во время учебы студенты-режиссеры набираются опыта, практикуются, ставят. Но без глубоких теоретических знаний, невозможно перейти к следующему этапу обучения, к следующему уровню постановки. Не любительскому, а профессиональному.

Несмотря на то, что теории режиссуры посвящены многие труды известных деятелей культуры, написано огромное количество книг и статей, проблем, связанных с профессиональной деятельностью в этой сфере, не становится меньше. Наоборот, вопросов о форме спектакля, мизансценировании, стилистическом единстве, становится все больше и больше. Именно поэтому я считаю, что при обучении студенты-режиссеры обязательно должны уделять огромное внимание теории. Ведь, вовсе не секрет, что многие воспитанники режиссерских отделений, предпочитают творить по вдохновению, не утруждая свой мозг «скучным и лишним» разбором и анализом произведений над которыми они работают. Будь то этюд, пьеса, или эстрадный номер.

После этой короткой преамбулы, перейдем от общего к частному. В этой работе речь пойдет о драматургии эстрадного номера. Думаю, не стоит пояснять, что режиссеру эстрады просто необходимо понимать все законы драматургического построения номера. Очень часто начинающие режиссеры используют исключительно интуитивный подход в работе над эстрадным номером. Однако воспринимать на уровне интуиции верно или нет выстроен номер, под силу только опытным профессионалам, которые благодаря своей практике, эрудиции и знанию «законов» сценического мастерства могут ощущать фальшь или наоборот, верно взятый вектор. А значит только глубокое, детальное изучение законов драматургии способно помочь студенту режиссерского факультета создать высокохудожественное сценическое произведение.

Но прежде чем перейти к драматургии номера, стоит определиться с понятиями, что же такое эстрада – в общем, и эстрадный номер – в частности.

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

Теперь давайте попробуем разобраться, какими же особенностями обладает эстрадный номер?

Первая особенность – номер строго ограничен по времени. Чаще всего он не может длиться более семи минут, реже десяти. А это значит, что за короткий промежуток времени режиссер должен выстроить номер таким образом, чтобы в нем непременно были завязка, кульминация, развязка.

Вторая – номер должен представлять собой самостоятельное и законченное произведение искусства.

Кстати, именно по этим признакам точнее всего определяется – номер это или нет, является ли он действительно законченным произведением со своей завязкой, развитием, кульминацией, финалом. Раскрывается ли в нем тема, с использованием выразительных средств, присущих данному жанру. Проверить это можно легко: если произведение малой формы, которое поставил режиссер, может идти исключительно в конкретном спектакле, только в конкретной программе или на специально оборудованной для его проката площадке – это не номер. Если его тема и идея могут быть понятны зрителю только в общем контексте программы или спектакля, то такое произведение так же не является эстрадным номером.

Третья – эстрадный номер должен быть мобилен. Это значит, что он должен быть легко трансформируем под любую сцену, а иногда, даже и под любую тематику. Получается, что номер обладает не таким уж большим спектром сценической выразительности, по сравнению с большими театральными формами. Действительно, нет смысла выстраивать огромные декорации или выставлять сложную световую партитуру для номера, который будет длиться пять минут, а по окончании должен очень быстро смениться на другой номер.

Все вышеперечисленные качества и особенности эстрадного номера дают точное направление для режиссера, работающего в этом жанре. Он должен уметь очень емко формулировать и доносить идею произведения до зрителя. Все средства выразительности должны быть очень грамотно выбраны и идеально подходить для того или иного произведения. И, конечно же, работа режиссера с актерами при постановке эстрадного номера будет отличаться от работы с артистами драмы. Интенсивность развития событий, скорость реакции на происходящее, все это диктует иную манеру существования на сценической площадке.

В этой работе, постараемся в первую очередь уделить внимание драматургии эстрадного номера, а параллельно, может быть не так подробно, разберем специфику постановки эстрадного номера от замысла к воплощению.

Необходимо сразу отметить, что в искусстве эстрады огромное количество жанров, а драматургия номера очень часто зависит именно от его жанра. То есть драматургия пантомимического произведения будет отличаться от драматургии эстрадно-циркового номера. Следовательно, в этой работе надо подробно рассмотреть специфику драматургии разных жанров.

Так же, стоит уточнить, что помимо многожанровости, эстрадные номера еще могут делиться на сюжетные, и бессюжетные. Действительно, иногда сложно-трюковой номер может и не иметь сюжетной линии, но при этом в нем обязательно должна быть заложена драматургия. «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»¹. Этот вопрос тоже постараемся разобрать более подробно.

Далее, считаю необходимым раскрыть такую тему, как создание драматургии номера для конкретного артиста. Ведь для режиссуры эстрады особое значение имеет маска, образ, мастерство того или иного исполнителя.

Конечно, нельзя забывать, что важнейший принцип эстрадного произведения – это мгновенное эмоциональное воздействие на зрителей. А это значит, что все предлагаемые обстоятельства должны быть крайне обострены, шутки злободневны, четвертая стена разрушена, образы узнаваемы. Эти особенности жанра, в первую очередь должны учитываться при создании драматургической основы номера.

В этой работе так же пойдет речь об отличиях и специфике эстрадного и концертного номеров. Ведь драматургия каждого из них будет иметь свои особенности.

«Современная практика эстрады показывает, что мы, к сожалению, часто являемся свидетелями деградации многих разновидностей эстрады. Не последнюю роль в этом играет недооценка роли эстрадной драматургии.

Заняв лидирующие позиции, эстрадная песня весьма агрессивно теснит речевые и оригинальные жанры; коренные изменения происходят и в жанре концерта. Развитие одного из самых демократичных и популярных искусств – эстрады – зависит от восстановления и повышения статуса и значения драматурга эстрадного номера и концерта»².

Учебно-методическое пособие будет иметь следующую структуру: в работе будет представлено девять разделов. Каждый из них будет снабжен вопросами либо практическими заданиями. Введение – где мы поговорим об особенностях искусства эстрады. Следующий раздел – специфика драматургии эстрады, где пойдет речь об ее отличиях от драматургии драматического искусства. Далее мы рассмотрим взаимосвязь драматургии номера и его жанра – очень нужный и важный раздел, так как в каждом жанре эстрады есть свои закономерности и отличительные особенности. Затем, рассмотрим

¹ Богданов И. А., Виноградский И. А. Драматургия эстрадного представления. – Санкт-Петербург: Издательство СПбГАТИ, 2009. С. 87–88.

² Там же С. 6–7.

проблемы создания драматургии номера на этапе замысла. В этом разделе будет много практических рекомендаций. В следующем разделе поговорим об игровой методике работы над драматургией эстрадного номера. Конечно же, в лучших традициях эстрады, включим раздел на злобу дня – дистанционное обучение в условиях пандемии. В заключении обобщим сведения, рекомендации, описанные в учебно-методическом пособии. И два последних раздела будут посвящены списку используемой литературы и интернет-ресурсам, которые помогут студентам изучить эту тему более глубоко и подробно.

1. Специфика эстрадного искусства

В эстрадном искусстве, как и в любом другом, есть свои особенности. О них и пойдет дальше речь. Конечно, драматургия эстрады опирается на некоторые фундаментальные принципы драматургии вообще. То есть, драматургия эстрады, драматического, музыкального театра, цирка – будет иметь много общего. Однако, безусловно, везде будут и свои различия.

Прежде чем поговорить об этих различиях, необходимо разобраться, что же такое эстрада. У самого понятия «эстрада» есть четкое, емкое и достаточно точное определение.

«Эстрада – вид сценического искусства малых форм преимущественно популярно-развлекательного направления, включающий такие направления, как пение, танец, разговорный жанр, пантомиму, цирковое искусство»³.

Из этого определения сразу становится понятно, что искусство эстрады очень многожанрово. Эта особенность является как его плюсом, так и минусом. Благодаря многожанровости эстрада столь многолика и разнообразна. Однако стоит учесть, что разные жанры подразумевают под собой определенный способ существования, определенные законы, определенные средства выразительности и определенные драматургические нюансы. Думаю, не стоит объяснять, что эстрадная песня будет строиться совершенно по иным законам, нежели акробатический номер. Хотя оба этих номера – эстрада.

«Множественность номеров, исполняемых мастерами разных искусств, – фактор не количественный, а качественный, определяющий природу эстрады. Исторически сложилась такая коренная особенность эстрадного искусства, как многожанровость»⁴.

Вот и первая специфика эстрадного искусства, которая отличает его от других видов сценических искусств – многожанровость, что подразумевает под собой вариативность, разнообразие, выбор. А значит, важно понять, как же соединяются все эти разные жанры воедино, что их связывает и объединяет. Найти ответ не трудно – основной формой эстрадных представлений является концерт. Основной, но не единственной. Сейчас особую популярность набирают эстрадные шоу и эстрадные спектакли.

Концерт, как все мы прекрасно знаем, состоит из самостоятельных, самодостаточных номеров.

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

Однако концерты тоже могут быть разными. Бывают просто сборные (дивертисментные), а бывают тематические или театрализованные.

Иногда, при более глубокой театрализации, концерт становится настоящим эстрадным спектаклем. Как правило, это происходит благодаря выбранной об-

³ Картаслов.ру. Эстрада /карта-знаний/ <https://kartaslov.ru> (дата обращения 21.03.20).

⁴ Анастасьев А. Н. Эстрадное искусство и его специфика // Русская советская эстрада. 1917–1929. Москва: Искусство, 1978. С. 9.

щей идейно-тематической направленности, которая подкрепляется сюжетной линией и сценографическим решением.

Изучая эстрадное искусство, становится понятно, что номер – это первичная единица любого концерта. Но особенность номеров состоит в их разнообразии и разножанровости, как было написано выше. Отсюда следует, что у каждого номера есть своя драматургия. Которая будет строиться по законам жанра.

Но и у концерта – своя определенная драматургия, в которой тот или иной номер может служить завязкой, кульминацией или развязкой. Интересно и то, что при изменении последовательности номеров, связок между ними – могут получиться несколько совершенно разных эстрадных концертов!

«Практики знают, что из 10 хороших номеров можно выстроить не менее 10 самых различных программ. При этом, к примеру, А. Б. Пугачева во всех случаях будет петь одни и те же песни, А. А. Акопян показывать те же самые фокусы, а Г. В. Хазанов читать одни и те же монологи. Так чем же будут отличаться друг от друга эти программы, из которых одна может быть посвящена 8 марта, а другая 1 апреля? Ответ один: в первую очередь – специально написанным конферансом, текстом ведения. В нем непременно должен быть и тематический вступительный монолог, и какие-то подходящие к теме программы репризы, связки. И уж совсем хорошо, если у конферансье есть свой, соответствующий ситуации, теме программы, ее афишному названию эстрадный номер. Так что в реальных условиях те или иные эстрадные номера иногда приходится создавать специально для той или иной конкретной программы»⁵.

Думаю, не стоит пояснять, режиссер, который ставит эстрадный концерт или эстрадный спектакль, шоу, как правило, работает над общей сюжетной линией, придумывает определенное режиссерское решение, выстраивает сквозное действие и конфликт. Но он не ставит каждый номер – «...режиссер эстрады принимает номера от специалистов различных жанров, а затем из них создает эстрадную программу. Номер имеет большую самостоятельность»⁶. Главное задача режиссера – объединить. Хотя, безусловно, очень много примеров, когда режиссер делает все номера своего шоу самостоятельно. Вспомним «Снежное шоу» Славы Полунина. Или спектакли театра «Лицедеи».

Возвращаясь к вопросам драматургии, стоит заметить, что и драматург эстрадного представления, как правило, не вникает в драматургию каждого отдельного номера. Он выстраивает их в единое целое, отбираем необходимые для его замысла номера.

Вторая характерная черта эстрады – это ее актуальность и злободневность. Надо уточнить, что актуальность острая, резкая, почти молниеносная. Спектакли и фильмы тоже могут быть злободневными, но только на их создание уходит гораздо больше времени, а у эстрады есть возможность очень быстро отвечать

⁵ Богданов И. А., Виноградский И. А. Драматургия эстрадного представления. С. 13–14.

⁶ Шароев И. Г. Профессия, режиссер! // Советская эстрада и цирк. 1989 № 10. С. 2.

на события. Фраза – «Утром в газете, вечером в куплете», суть эстрадного искусства.

«Эстрада, как никакое другое искусство, «встроено» в современную «индустрию досуга», а досуговая деятельность, как известно, важнейшая сторона жизни любого народа, любой страны»⁷.

Хотелось бы напомнить, что эстрадный номер должен быть мобильным. То есть режиссер не может усложнять и перегружать представление сложными декорациями и многочисленным реквизитом. И на это есть причина, номера ограничены по времени, должны быстро сменяться, и, не стоит забывать, что один и тот же номер может быть использован в разных концертах и представлениях, а значит, он должен быть легко транспортируем.

В эстрадном искусстве есть еще одна важная, значительная особенность. Это временное ограничение. Для драматурга это обстоятельство возможно даже более важно, чем для режиссера. Ведь номер обязательно должен строиться по всем законам драматургии, следовательно, в 5–7 минут драматург должен уместить завязку, кульминацию и развязку. При этом не забыть про перипетии, конфликт, тему и идею. Задача не из легких.

Очень интересно поговорить о специфике конфликта в эстрадном номере. Например, отсутствие в номере сюжета, совершенно не означает отсутствие конфликта. На эстраде два типа конфликта: драматургический и трюковой. Они существуют параллельно, но при этом должны развиваться в одинаковой динамике, поддерживая друг друга. Если не выявить один из конфликтов, то не получится и грамотно простроить драматургию номера.

Все вышеперечисленные особенности искусства эстрады, несомненно, влияют и на драматургию самого номера. Как создать целый мир, целую историю с такими необычными средствами выразительности, с такими жесткими временными рамками? Как сделать номер предельно понятным зрителю, да еще и ярким, запоминающимся? В этих и других вопросах, которые стоят перед драматургами, режиссерами, актерами и просто любителями эстрады, попытаемся разобраться в следующих главах и разделах.

Вопросы к разделу

1. Что такое эстрадное искусство?
2. Что является основной единицей эстрадного представления?
3. Что общего и в чем различия эстрадного и драматического искусства?
4. Каковы характерные черты эстрады?
5. В чем заключается специфика конфликта в эстрадном номере?
6. В чем особенность работы режиссера над эстрадным концертом?
7. Что объединяет эстрадные жанры?

⁷ Богданов И. А., Виноградский И. А. Драматургия эстрадного представления. С. 16–17.

2. Специфика эстрадной драматургии

Итак, пришло время изучить и разобраться в особенностях драматургии эстрады и ее основных структурообразующих элементах. Думаю, никого не удивило заявлением о том, что драматургия является родом литературы. А точнее «...род литературы в диалогической форме, предназначенный для сценического воплощения»⁸. Из этого определения сразу возникает вопрос, который, думаю, многих может поставить в тупик. А какой диалогической форме может идти речь, когда в эстрадном искусстве есть такие жанры, где нет слов. Достаточно вспомнить пантомиму, эксцентрику, частично клоунату, или скажем эстрадно-цирковые жанры.

Поясно, по отношению к эстраде определять драматургию номера только как диалогическую форму будет неправильным. Такое определение хотя и верно для речевого рода эстрады и его жанровых разновидностей, но неприемлемо к эстраде в целом.

Вспомните огромное количество номеров, где артист молчит, но драматургия присутствует. Через что-то же она должна выражаться? Тут на помощь приходят такие выразительные средства, мимика, пластика, жест. Причем, можно с уверенностью утверждать, что большую часть информации на эстраде мы получаем именно благодаря зрению.

«Драматургия произведения эстрадного искусства представляет собой идейно-тематическое и событийное содержание, выраженное через действия актера. Она может иметь как вид монолога или диалога, так и сценария, в котором не выписана речь персонажей, а непосредственно зафиксированы их действия, поведение, те или иные поступки и реакции на них»⁹.

Как известно, в искусстве эстрады, очень часто драматургом выступает сам режиссер. Именно поэтому на режиссерских курсах необходимо так глубоко и досконально изучать драматургию эстрады. Но, кто бы ни был автором сценария, главная задача состоит в разработке драматургического хода, в его осмысленности и соответствии современности. В подтверждение выше сказанного хочу привести слова М. Л. Рехельса: «Драматург всегда режиссер. Все, что внутренним оком автор видит, он излагает прямой речью персонажей. Когда этого ему недостаточно, прямая речь дополняется словесными описаниям – ремарками. Но и в том случае, когда драматург скуп на них, смысл происходящего подсказывает или даже обязывает героя пьесы встать, сесть, уйти, говорить шепотом, декламировать и т. д. Прямо или косвенно автор предлагает многие мизансцены, обстановку, атмосферу, эмоциональный градус и т. п.»¹⁰. Эти слова еще раз доказывают, что при написании дра-

⁸ Википедия. Драма/род литературы/ <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения: 12.04.2020).

⁹ Богданов И. А., Виноградский И. А. Драматургия эстрадного представления. С. 25–26.

¹⁰ Рехельс М. Л. Режиссер – автор спектакля/ Рехельс М. Л. Москва: Искусство, 1969. С. 41.

матургической основы эстрадного номера важно обозначить его суть и направление развития, при этом совершенно не обязательно описывать каждый жест артиста. Он сам найдет верные приспособления для реализации номера, в том числе, а может быть и в первую очередь, используя актерскую импровизацию. И это крайне важно. Артист эстрады обязан хорошо импровизировать и уметь выходить из любой ситуации. Ведь для этого искусства необходимо живое общение со зрителями. А атмосфера в зале, настрой, реакция зрителя может быть каждый раз совершенно новая. Но тут ни в коем случае нельзя путать импровизация с халатностью и непрофессионализмом. Одно дело – необходимая импровизация, и, совершенно другое – словесная распушенность. Как же в этом случае поступать режиссеру или драматургу того или иного номера. Думаю, артисту важно дать верный вектор, направление. Обозначить точки, по которым он обязан следовать. Но при этом пояснить, какую степень свободы вы позволяете артистам в номере. От драматургии номера артист не имеет права отходить. Останется только закрепить ключевые, опорные моменты при этом, как мы уже говорили, определив артисту зоны импровизации. Это позволит номеру оставаться живым и новым при каждом исполнении. Главное хорошо проработанный сценарный ход, четко определенные тема и идея. В речевых жанрах эстрады к этому необходимо прибавить диалоги, остроты, шутки и яркий финал. А в эстрадно-цирковых жанрах точно выстроить трюковую драматургию.

Одна из очень важных и интересных особенностей драматургии эстрады состоит в том, что есть несколько вариантов ее написания. Если в театре, режиссер, как правило, использует для постановки пьесы драматургов или инсценировки романов, рассказов, повестей, то на эстраде, это зачастую материал, придуманный именно под определенное мероприятие. И он может быть написан как под конкретного артиста, так и по следам ярких, обсуждаемых событий. Хотя, иногда интересно прибегнуть и к классическим материалам, переработав их под специфику эстрадного искусства. Необходимо немного сказать об адаптации литературного сюжета. Как мы уже отметили выше, в создании драматургии эстрадного номера – часто используют известные литературные и фольклорные сюжеты или конкретные литературные произведения. Думаю, всем ясно, что такие произведения сильно адаптируются и видоизменяются в сторону упрощения сюжета. То есть, даже если режиссер имеет дело с литературным сценарием, он все равно будет вынужден являться неким соавтором, и, в процессе работы редактировать сценарий. Как в свое время это сделал А. А. Могучий, поставивший в цирке на Фонтанке эстрадно-цирковое шоу «Кракатук» по мотивам «Щелкунчика» Эрнста Теодора Гофмана. Классический сюжет претерпел существенные изменения и был переработан с учетом специфики оригинальных номеров, присущих цирковому искусству, языком которого была рассказана история. Получилась вольная фантазия на тему сказки, своеобразный сон, мечта, погружение во внутренний мир девочки, главной героини. Режиссер использовал лишь фабулу, каркас драматургической конструкции автора.

Еще один вопрос, напрямую касающийся эстрадной драматургии – возможности исполнителя. То есть, придумывая сложно-трюковой номер, нужно четко понимать, что на его исполнение необходимо найти артиста, владеющим тем или иным мастерством. И наоборот, если у вас есть интересный, уникальный актер того или иного жанра, необходимо простроить драматурию номера так, чтобы исполнитель сумел как можно ярче проявить свое мастерство.

Получается, что одна из отправных точек для создания драматургии номера является индивидуальность артиста. Однако, индивидуальность эстрадного артиста несколько отличается от понятия индивидуальность драматического артиста. Для эстрадника, основополагающим станет жанр, в котором он работает. Ему необходимо владеть выразительными средствами, присущими этому жанру. Крайне важен уровень исполнительского мастерства. Способность или неспособность к созданию маски, характера, образа. Могут ли актерские способности послужить отправной точкой для сюжета номера. Иначе говоря, присутствует ли в исполнителе актерская индивидуальность. Когда все эти критерии можно оценить положительно, пора приступать к сочинению номера. Но бывают случаи, когда режиссеру приходится работать с не очень мастеровитыми и талантливыми артистами. И тут, именно грамотно выстроенной драматургией номера, режиссер должен «прикрыть» актера и создать иллюзию высокого мастерства. Конечно, в этом случае на помощь режиссеру придут и многие другие инструменты: грамотно выстроенный свет, интересный костюм, спецэффекты. Но все это возможно использовать только как дополнение к точно выстроенной драматургии и оригинальному режиссерскому ходу.

Еще раз подчеркнем важную мысль о том, что в разных жанрах присутствует своя специфика в подходах к созданию драматургии номера. Таким образом, все жанры можно разделить на два типа: эстрадные жанры, где есть авторское начало, это, как правило, речевые жанры, где присутствует авторский текст, и эстрадные жанры, в которых авторский текст отсутствует. А это почти вся группа оригинальных жанров, танец на эстраде и многие другие. Роль режиссера, как автора сценария номера в разных жанрах неодинакова. Отправной точкой в создании номеров на основе монолога, фельетона, куплета, песни – служит авторский текст и музыкальный материал. Но даже в этих случаях нередки ситуации, когда режиссер принимает на себя функции создателя сценария номера, а не ограничивается режиссерской разработкой предложенного автором текста или музыки. Очень часто режиссер вместе с автором работает над текстом, и в этом случае становится соавтором произведения. В некоторой части речевых жанров, например, в пародии, эта тенденция проявляется в большей степени. Наверное, может возникнуть вопрос: «А разве в первой категории, режиссер, создавая эстрадный номер, не определяет предлагаемые обстоятельства, событийный ряд, не работает над созданием характера персонажа (маски) и так далее?» Безусловно. Но в этом случае у него есть отправная точка – текст автора. Поэтому мы говорим о

режиссерской разработке авторского замысла. Здесь работа режиссера эстрады в большой степени схожа с работой режиссера в драматическом театре. С той лишь разницей, что первый оперирует понятием номер, а второй – понятием спектакль.

Во второй категории номеров, к которой относятся вокально-эстрадный жанр, все оригинальные и эстрадно-цирковые жанры, авторское начало режиссер берет на себя, а иногда номер сочиняется вместе с исполнителями. Когда складывается такая ситуация, на мой взгляд, создаются самые интересные номера. Очень хорошо, когда артист присоединяется к роли сценариста, ведь иногда материал «проверяется» на публике, и после этой проверки артист может предложить некоторые изменения в драматургии номера. Такое особенно часто встречается в речевых жанрах. Хотя, надо заметить, что это довольно сложно и получается, только если творцам удастся услышать и понять друг друга. Бывают случаи, когда амбиции с одной или другой стороны не дают выстроить диалог, и работа проваливается. Поэтому, этот тонкий момент возможности или невозможности сотворчества, режиссеру очень важно уловить на начальном этапе и при необходимости взять инициативу в свои руки.

Выше, довольно подробно был разобран вопрос об особенностях драматургии эстрады. Пришло время перейти к ее основополагающим элементам. Думаю, логичнее всего будет начать с темы и идеи номера. Тема и идея – первые и самые существенные аспекты эстрадной драматургии в целом. В каждом номере должны быть тема и идея. Да без них просто не может быть самого номера. Именно тема и идея подсказывают режиссеру стилистику номера, его жанровую принадлежность, его место в эстрадном представлении. Вот что писал И. А. Богданов о поиске темы и идеи номера:

«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 возможных более ранних этапах создания будущего зрелища) – неизбежно во всей своей остроте встает вопрос: с чего начать Представление? И вслед за ним: чем закончить?»¹¹.

Замечу, что тема номера должна раскрываться с помощью того или иного эстрадного жанра. Иначе говоря, через проявление жанрового мастерства исполнителя. Но тут для режиссера стоит сложная задача. В искусстве эстрады драматургия не может выходить на первый план. Да, без драматургии, даже если мы говорим и о бессюжетном номере, не может быть номера как такового. Но, для искусства эстрады важны и мастерство, индивидуальность эстрадного артиста. Таким образом, драматургическая основа в эстрадном ис-

¹¹ Богданов И. А., Виноградский И. А. Драматургия эстрадного представления. С. 30–31.

кусстве не может быть единственным и основополагающим компонентом, она должна в первую очередь опираться на особенности исполнителей и специфику жанра. То есть, как это не обидно прозвучит, «обслуживать» их.

Вернемся к главным структурообразующим элементам эстрадной драматургии. Эстрадный номер, как и любое драматургическое произведение, имеет знакомую всем формулу: завязка – кульминация – развязка. Думаю, нет смысла вдаваться в долгие объяснения, замечу лишь одно: даже в номере без сюжета обязаны присутствовать эти элементы.

В любой драматургии номера должен быть конфликт. И, не менее важно для любого эстрадного произведения – это обостренные предлагаемые обстоятельства. Причем, если в драматическом театре предлагаемые обстоятельства должны быть обостренными, то в эстрадном искусстве уровень обострения должен быть крайним.

Так же необходимо выделить следующие особенности эстрадного номера: строгий действительный отбор, выявление событий через выразительные средства жанра; выпуклая, яркая подача событийного ряда при практически отсутствующих переходах (нет времени); лаконизм в раскрытии темы, которая может быть очень глубокой, но обязана быть «узконаправленной» (в сценарии не может быть второй сюжетной линии)

Еще одна специфика драматургии эстрады – это необходимость в оправдании трюка. То есть, трюк должен нести смысловую нагрузку, выражать сценическое действие. Логичное и оправданное вплетение трюка в действие – одна из самых сложных задач режиссера эстрады. Драматургическое оправдание трюка должно формироваться еще на этапе замысла и работы над сценарием.

Отдельно стоит сказать о финале и фальш-финале. У артистов эстрады есть известная формула: «Есть финал – есть номер! Нет финала – нет номера!» Иногда даже говорят, что номер лучше начинать сочинять с финала. И это вполне возможно. Эстрадный драматург, как и режиссер, должен уметь поставить яркую точку. В противном случае, впечатления от всего номера, даже если выполнен он был замечательно, могут оказаться смазанными. То есть финал обязательно должен быть подкреплён ярким трюком, гэгом или ударной репризой. Зачем же нужен фальш-финал? Он в эстраде, является таким же важным элементом, как и сам финал, особенно в определенных жанрах. Он является неким «батут» для высокого «прыжка» артиста. Представьте, что клоун, пытающийся пройти по канату и все время падающий с него, прошел до другого конца. Вроде финал, но яркого впечатления это не оставит. А вот если клоун после этого легко и непринужденно, перепрыгивая и танцуя, пробежится обратно, скажем за забытым зонтиком, вот это вызовет бурю эмоций у зрителя! Такой финал является проявлением высшего технического мастерства артиста. Поставить такой трюк в начале или середине – значит загубить номер, ведь дальше удивлять нечем.

Все вышеперечисленные факторы необходимо учитывать при работе над сценарием номера.

Вопросы к разделу

1. Может ли режиссер быть драматургом эстрадного номера, и в чем специфика эстрадной драматургии?
2. Какова роль актерской импровизации в создании драматургии эстрадного номера?
3. Насколько важна индивидуальность исполнителя при создании драматургии номера на эстраде?
4. Каковы структурообразующие элементы эстрадной драматургии?
5. Для чего нужен фальш-финал в эстрадном номере?
6. В чем заключается особенность построения трюковой драматургии в эстрадном номере?

3. Взаимозависимость драматургии номера и его жанра

Ранее, в этой работе уже много было сказано о многожанровости эстрады и о том, что каждый жанр имеет свою специфику, свою особенность, а значит и особенное драматургическое построение. В этой главе речь пойдет как раз о драматургии эстрады того или иного жанра.

«В огромном разнообразии эстрадных жанров 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 эстрадного номера»¹².

Но, хочется, еще раз напомнить, номера на эстраде бывают сюжетные и бессюжетные. Однако бессюжетность не означает, что в данном произведении нет драматургии. Любой грамотно выстроенный номер с трюками или без, обязательно имеет драматургию. Пожалуй, хотя с этим можно и не согласиться, сюжетные номера заслуживают большего внимания. Замечено, что зрителям очень интересно наблюдать за историей, рассказанной в номере. Сюжет захватывает внимание, интригует, всегда хочется угадать, как он развернется, и чем неожиданнее это произойдет, тем больше эмоций это вызовет.

В первую очередь студентам, да и профессиональным режиссерам, занимающимся эстрадным искусством, важно, что сюжетные номера, очень ограниченные по времени, можно подвергнуть методу действенного анализа. А почему нет, тем более все составляющие присутствуют: тема, идея, событийный ряд, препятствия, конфликт и т. д. Такой анализ позволяет понять механизмы построения драматургии номера, каким образом происходит отбор выразительных средств, место репризы или трюка, их грамотную подачу, подготовку и постановку финальной точки номера.

Однако, необходимо помнить и об особенностях эстрадной драматургии, которые точно подметил И. Р. Штокбант: «Сюжетное построение номера имеет свои неоспоримые достоинства, но и свои недостатки. Литературные рамки сюжета, с одной стороны, делают эстрадный номер более „театральным“, „актерским“, а с другой стороны, когда речь идет об артистах оригинального, эстрадно-циркового жанра, ограничивают трюковые возможности исполнителя. Не каждый трюк умещается в сюжет»¹³.

¹² Богданов И. А., Виноградский И. А. Драматургия эстрадного представления. С. 83–84.

¹³ Штокбант И. Р. Эстрадный номер // Актуальные проблемы воспитания актерских и режиссерских кадров эстрады в вузе. Ленинград: Издательство ЛПИТМИК, 1987. С. 73.

Делаем вывод, что на эстраде сюжетная драматургия не должна мешать мастерству артиста, и запоминаем, что 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. Но на эстраде, когда основным средством выразительности является трюк, мы видим, что драматургия номера может иметь прикладное значение.

Известный режиссер и актер-кукольник Е. С. Деммени писал: «Эстрада – это прежде всего показ мастерства»¹⁴. Однако, стоит отметить, что в наше время это весьма спорное и не совсем верное утверждение. Зрителям уже не интересно просто наблюдать за набором трюков, сейчас публика требовательна и ждет от любого жанра оригинальной идеи и злободневной проблемы. Именно поэтому, драматургия в эстрадном искусстве просто необходима.

В этой главе, постараемся более подробно рассмотреть и разобрать драматургию некоторых отдельных жанров эстрады. Не представляется возможным в рамках учебно-методического пособия, привести примеры для каждого жанра эстрады. Но некоторые из них разберем, и для более точного понимания проблемы, сделаем это на примере подробно описанных номеров.

И начнем с непростого (с точки зрения драматургической составляющей жанра) – пантомима.

Само определение «пантомима» имеет несколько значений. Одно из них – это сценическое действие, которое находит выражение исключительно в пластике, в мускульном движении. Довольно общее понятие. Но это больше не о самостоятельном жанре, а об одном из видов сценической выразительности.

Второе значение понятия «пантомима» более узкое. На эстраде пантомима является одной из разновидностей оригинальных жанров. Это самостоятельный жанр. Артиста, который работает в этом жанре, называют мимом.

«Несмотря на то, что пантомимический номер может сопровождаться музыкой, что в нем могут присутствовать речевые и звуковые фрагменты (например, некоторые пантомимы В. И. Полунина), все же основным признаком искусства пантомимы является немая игра – при помощи движения, мимики, жеста. Но пантомима как современный эстрадный жанр имеет свой образный пластический язык и приемы движений. Часто эти приемы носят условный, знаковый, иллюзорный характер»¹⁵.

Главным средством выразительности в этом эстрадном жанре служит пластика артиста. Артисту этого жанра необходимо очень хорошо владеть своим телом, при этом мимика этого актера, его артистичность не должны уступать пластике. Безусловно, у людей, владеющих этим жанром, есть свои специфич-

¹⁴ Деммени Е. С. Петрушки на эстраде // Призвание – кукольник. Ленинград: Искусство, 1986. С. 73.

¹⁵ Богданов И. А., Виноградский И. А. Драматургия эстрадного представления. С. 151.

ческие приемы и символы, благодаря которым они рассказывают ту или иную историю зрителям. А значит, сами движения тела мима, является своего рода трюком.

Все вышесказанное совершенно не значит, что пластика артистов жанра пантомимы всегда одинакова! Нет, безусловно, она весьма разнообразна. На это влияет много факторов: индивидуальные особенности исполнителя, предлагаемые обстоятельства номера, мера условности сценического произведения и многое другое. Хочется отметить, что бытовым пластиком, в этом жанре, просто нет места. Тут все построено на языке тела, а значит, он должен быть очень выразительным и предельно ясным.

При работе над сценарием пантомимического номера перед драматургом стоит сложная задача – найти прием, ход, который будет выражать такую условность. На первый взгляд, такая задача может показаться очень простой. Однако не стоит забывать, что в номерах этого жанра абсолютно все выражается через пластику. Как правило, артисты этого жанра не используют декораций или сложных костюмов, иногда, что тоже не часто, используется реквизит. Хотя и реквизит в пантомиме, в основном, является тоже неким символом.

«Так, например, была поставлена пантомима Н. и О. Кирюшкиных «Встреча» (режиссер и автор сценария А. Бойко). Эта пантомима – о первом трепетном чувстве любви, номер можно назвать поэмой в пластике. А между тем средства, которыми артисты создают поэтический образ, очень просты и условны: это игра с воздушным шаром. Через игру с ним происходит знакомство, возникновение чувства, ссора, примирение, и т. д. Эфемерность и легкость воздушного шара, осторожность и чуткость, с которыми артисты общаются с ним, создают поэтический образ»¹⁶.

Да, но особое внимание при написании сценария пантомимического номера, стоит уделить тому факту, что и все предлагаемые обстоятельства (вплоть до времени и места действия) создаются и показываются посредством движения тела артиста.

Приведу пример. На сцене артист-мим, ведущее предлагаемое обстоятельство этого артиста – начинается ливень. То есть актеру необходимо с помощью пластики объяснить зрителю, что идет сильный дождь. Действия артиста в этом случае легко предугадать: отыграть первые капли, которые на него попали, далее – попытаться укрыться в одежде, найти место куда спрятаться и так далее по заданному сценарию. Стоит пояснить, что сценарист или драматург при написании сценария для номера этого жанра не обязан детально прописывать все действия актера. Артист сам находит верные выразительные средства для воплощения заданных предлагаемых обстоятельств или ему в этом поможет режиссер номера.

При написании сценария драматург обязательно должен учитывать тот факт, что артисту надо оправдать свое молчание. Конечно, очень многие считают, что специфика этого жанра – это уже оправдание молчания. Можно с

¹⁶ Там же. С. 152.

этим согласиться, но с поправкой. Иногда, номер может получиться намного ярче и интереснее, если у актера – исполнителя есть мотивация, есть дополнительные уточняющие предлагаемые обстоятельства, помогающие ему оправдать молчание. При обучении режиссеров, на первых курсах, студенты создают этюды «в зоне вынужденного молчания». То есть им необходимо придумать такие предлагаемые обстоятельства, которые бы не вызвали вопроса у зрителя: «Почему артист молчит?». Для многих начинающих режиссеров, такие этюды послужили мостиком к эстрадным номерам в жанре пантомимы. Бытовые этюды перерабатывались в эстрадные номера с помощью изменения и обострения предлагаемых обстоятельств, применения характерной пластики, выразительных жестов и оценок. Эти упражнения представляли огромный интерес для студентов, заставляли их мыслить не стандартно и с первых сценических проб, расширяли жанровый диапазон, в котором они придумывали свои этюды. То есть, на собственном примере они понимали, что один и тот же сюжет, можно прочесть в каждом жанре по-разному.

Более того, искусство пантомимы интересно тем, что это всегда игра артиста со зрителем. Таким образом, студенты могли работать в разных способах существования. В бытовом этюде, существует «четвертая стена», актер занимается конкретным делом, не реагируя на зал, ничего не показывая. А миму необходимо вовлечь зрителя в свою игру, заставить зрителей воображать, мыслить вместе с актером. Именно поэтому мимы так часто делают посыл в зрительный зал, иногда «общаются» со зрителем напрямую. То есть очень часто в таких номерах понятие «четвертая стена» отсутствует. Об этом необходимо помнить драматургу при написании сценария.

Поначалу, у студентов часто возникала мысль, что пантомима – это сценическое произведение, неспособное передать глубокую мысль, что пантомима служит только для развлечения. Поэтому, надо признать, что первые опыты в этом жанре носили весьма поверхностный характер. Но, чем глубже ребята погружались изучение этого жанра, а этому способствовали, в первую очередь просмотры номеров великих мимов Ж.-Л. Барро, Л. Г. Енгибарова, там интереснее и глубже становились их номера. Как писали в своей книге И. А. Богданов и И. А. Виноградский: «Игра с пространством и временем позволяет делать номера глубокого обобщенного философского содержания. И содержание это предстает в зримых и наглядных образах. В небольшом сценарии автор пантомимического номера может вскрыть самые глубокие пласты осмысления действительности. Можно сказать, что искусство пантомимы способно мыслить целыми философскими категориями»¹⁷.

Из этого следует, что автору при написании сюжета для этого жанра нужно ответственно подходить к выбору темы и идеи номера. Помимо этого, автор должен уметь четко формулировать свою идею, и уметь выстраивать

¹⁷ Богданов И. А., Виноградский И. А. Драматургия эстрадного представления. С. 153.

точные цепочки ассоциаций, помогающих зрителю разгадать «код» пантомимы.

Еще одна важная особенность при работе авторов над драматургией номера, это тот факт, что артисты, долгое время успешно работающие в этом жанре приобретают определенный установленный образ, который переходит из одного номера в другой. Иначе говоря, у артиста появляется маска. А значит, драматург обязан будет кроме придуманных им составляющих номера, опираться на характеристики и поведенческие особенности персонажа. Следует отметить, что маска на эстраде – очень распространенное явление, и режиссерам часто придется сталкиваться с артистами, работающими в «маске». Но для пантомимы это имеет еще более важное значение, ведь тут режиссеру и драматургу необходимо придумать психологический жест артисту.

О важности психологического жеста думали и писали многие режиссеры. Хочется привести несколько строк из интервью Даниеле Финци Паски, постановщика цирка «Дю Солей» и «Элуаз»: «Мы пытались достигнуть такой виртуозности в жестах, чтобы добиться от зрителей эмпатии. Все-таки театр я воспринимаю как одну из форм радости, как возможность погрузиться в определенную атмосферу, как можно более виртуозно коснуться реальности».

А у нас, артистов, клоунов, нет этого страха перед забвением. Вечность для нас не существует, наши жесты – как след на песке, который через секунду смывает волна. Это позволяет нам концентрироваться на ощущении «здесь и сейчас», позволяет рождаться и умирать одновременно. Поэтому мы достаточно настойчиво и даже агрессивно ищем правду существования, каждый день совершенствуемся в ремесле и благодаря этому обретаем виртуозность.

Наша сила заключается в том, что мы остаемся в памяти, в подсознании, в мечтах зрителей, и они начинают играть с этими воспоминаниями. Поиски чистого, искреннего, совершенного жеста, придающего смысл и ценность тому, что мы делаем, – эта рутина клоуна, может быть, не менее духовна, художественна, чем у архитекторов, композиторов. Акробаты и клоуны в цирке ищут совершенный жест. Этим же, по сути, занимаются и спортсмены во время Олимпиады, где каждый жест оценивается по десятибалльной шкале (а сейчас есть даже и сотые, и тысячные доли балла). Но только, когда человек достигает совершенства, он может пойти в цирк. В то же время в цирке важно показать не только совершенный жест, а жест, за которым скрывается мысль, душа, тревожные глаза артиста и определенное представление о тех вещах, которые идут из глубин подсознания. Чтобы из гимнаста получился настоящий акробат, должна пройти целая жизнь. Акробатический жест – древнейшая традиция выражения человеческого духа, которая возникла, может быть, еще до появления осмысленной речи»¹⁸.

¹⁸ С. Козич, Я. Постовалова // Новый цирк и уличный театр. Петербургский театральный журнал. / № 1 [79] 2015. С. 34–38.

Очень точные и важные слова. Поиском верного психологического жеста необходимо заниматься с первых шагов. Во время обучения студентов-режиссеров, очень интересные результаты дают тренинги и упражнения на психологический жест. Помимо развития актерских способностей, они помогают при создании эстрадного номера с маской и написании сценария для такого номера. Приведу в пример некоторые из них.

Начните тренинг с наблюдения разных форм цветов и растений. После вдумчивого анализа и сравнения нужно попробовать совместно со студентами найти верные жесты для данных объектов. Жесты могут быть очень разнообразными, не бойтесь фантазировать и свободно мыслить. К примеру, кактусу может соответствовать жест отрицания или отталкивания, а плющ будет обволакивать.

Если студенты верно поняли задание и делают успехи, можно переходить к более сложным вариантам упражнения, наблюдению за архитектурой, пейзажами. Далее вспоминайте образы известных персонажей из книг или картин. Вариаций данного упражнения очень много.

Следующее упражнение позаимствуем из книги Михаила Чехова «О технике актера». Чехов очень подробно описывает, как искать психологический жест для роли, отдельного эпизода. Но применение его упражнений гораздо шире и содержит в себе огромный потенциал для работы над эстрадными номерами.

Однако провести его в качестве тренинга на занятии не так целесообразно. Думаю, стоит для начала педагогам сделать это упражнение совместно со студентами, а далее предложить выполнять его в качестве домашней работы над ролью.

Упражнение на усвоение образа роли в целом. Возьмите всем известную пьесу, выберите одного персонажа. А теперь попытайтесь всем курсом проанализировать его слова, поступки, желания, действия. Вспомните, в какие предлагаемые обстоятельства он погружен. А теперь попытайтесь интуитивно найти первое зарождающееся представление о характере героя. На основе этих чувств, сделайте движение, соответствующее герою. Пока не пытайтесь анализировать этот жест. Читайте и размышляйте дальше. Какие теперь движения приходят на ум? Покажите их все в верном хронологическом порядке. Что вышло? Вот теперь проанализируйте те движения, которые возникли. Попробуйте, следуя анализу уточнить и обострить каждое движение. Далее сделайте выжимку, оставьте самые характерные жесты и попытайтесь создать один, самый характерный для персонажа жест. Это и будет психологический жест роли.

Эти тренинги способствуют развитию воображения, а значит, при написании сценария для пантомимического номера у режиссера-драматурга будет большой диапазон идей и вариантов их развития.

Пожалуй, пантомиме было уделено достаточно внимания. Следует перейти к другому эстраднему жанру, без которого невозможно представить ни

одно эстрадное или цирковое представление. Речь пойдет о драматургии эстрадной клоунады. Но клоунские амплуа имеют много разновидностей: – буффонные клоуны, коверные клоуны, музыкальные клоуны (музыкальные эксцентрики), клоуны-дрессировщики, клоуны-сатирики, клоуны-мимы.

Из разновидностей клоунады на эстраде в основном встречаются две: – клоуны-мимы, клоуны – музыкальные эксцентрики.

Если мы делим клоунов на цирковых и эстрадных, то стоит разобраться, в чем же различия. Первое различие заключается в трюках. В цирковом искусстве номер должен быть насыщен трюками, на эстраде же чаще основываются на ярких сюжетах и комическом эффекте номера. Первое отличие – мера использование трюков. Почему пишу «мера» – потому что клоунада на эстраде не исключает трюковую работу в номере, а лишь дозирует ее интенсивность.

И опять, одной из важнейших особенностей, на которую опирается эстрадный драматург, является «клоунская маска». Может возникнуть вопрос: «Почему это так важно?». Ответ очевиден, драматургу в этом случае нельзя забывать о гиперболизированных чертах характера, найденной «маски», о своеобразной манере речи, поведения, и об особой логике мышления персонажа.

Но случается и такое, что у артиста еще пока нет своего образа, он еще не нашел свою «маску». В этом случае режиссеру-драматургу необходимо помочь найти ее. Самый верный совет, который можно дать артисту – это оттолкнуться от себя самого. Найти образ, зерно роли. Это сложная и всегда актуальная задача для студентов и опытных режиссеров. Приведу еще один пример упражнения, которое поможет при поиске «маски» и «зерна» роли.

Это упражнение «Воображаемое тело». Оно нацелено на верное вживание в образ и развитие воображения. Для создания актерской маски это упражнение просто незаменимо. При вживании в образ, представляйте себе тело человека, – которого вы играете. Или будете играть. Таким образом, пытайтесь как бы «надеть» его на себя. Проанализируйте каждую мелочь в его характере и подумайте, как это могло отразиться на фигуре, походке, жестах, мимике персонажа. Когда аналитическая работа будет проведена, начинайте «примерять» это тело. Двигайтесь в нем. Попробуйте вначале идти от себя, используя свой энергетический центр, но как только нащупаете нужное направление ищите энергетический центр героя, скорее всего он находится в другом месте нежели ваш. Работайте над этим до тех пор, пока не почувствуете, что любые движения идут свободно, без лишней зажатости. Для тренировки этого важного навыка, можно использовать разных персонажей и произведения. Начинать лучше всего именно с совместного анализа и поиска решения его психофизики. Как только заметите, что студенты усвоили «правила игры» – преступайте к созданию образа – маски.

В клоунаде, как, пожалуй, ни в каком другом жанре, и драматург, и режиссер, и сам артист часто сталкиваются с одной проблемой – специфиче-

ской правдой жанра. Как правило, поведение клоуна эксцентрично, форма очень условна. Однако, при всем этом зритель должен находить определенную логику. Задача не из легких. И тут главное не пойти по неправильному пути, ведь если начать искать бытовые оправдания алогичных поступков клоуна, это будет громадной ошибкой. В клоунаде, как нигде, существует своя правда жанра. То есть, в клоунских номерах даже предлагаемые обстоятельства трансформируются и подстраиваются под алогичность образа и его мышления. И об этих особенностях ни в коем случае нельзя забывать режиссеру-драматургу.

«Почти детская вера в нелепость позволяет клоуну логически оправдывать один из основных приемов клоунады – преувеличение, вплоть до гротеска»¹⁹. Завершая речь о клоунаде, хочется подробно описать один номер, придуманный и поставленный на моем курсе. Номер назывался «Межсезонье». Он получился очень смешным, но в то же время трогательным и пронзительно грустным. И все эти аспекты были изначально заложены при сочинении и разработке драматургии.

Сценография представляла собой типичный городской дворик летним днем. Собственно, дворик был обозначен тремя характерными предметами: старыми качелями, скамейкой и чахлым деревцем. Сценография была достаточно аскетичная, что вполне соответствовало требованиям мобильности эстрадного жанра, но дающая точный ассоциативный посыл к воспоминанию о знакомом с детства каждому жителю России, типичном дворе. В фонограмме были слышны звуки щебетания птиц, доносящиеся с улицы звуки проезжающих мимо машин. Но вдруг, в эту бытовую картинку жизни двора, парадоксальным диссонансом врывается Дед Мороз, в полном облачении и с мешком для подарков.

В первые секунды, этот контрапункт просто обескураживал. Неожиданный драматургический поворот приковывал внимание зрителей и заставлял гадать, что же будет дальше, как режиссер развернет действие. Возникали попытки бытового оправдания присутствия этого персонажа: кто-то думал, что это подвыпивший мужичок, который потерялся во времени, и до сих пор отмечает новый год. Кто-то подозревал, что актер едет с детского утренника, на котором играли спектакль «Морозко». Но столько тоски и подлинной грусти было в глазах этого сказочного героя, что все подозрения и попытки бытового оправдания сразу были отброшены. Исполнитель роли настолько точно существовал в предлагаемых обстоятельствах, что не оставалось сомнения – перед нами самый настоящий сказочный Дед Мороз. Все его действия были наполнены такой неподдельной тоской по зиме, по детству, по празднику, что зрители безгранично верили ему и проникались сочувствием к этому, потерявшемуся во времени, персонажу. Дед Мороз доставал из мешка мандарин, чистил его и ел с таким трепетом, словно совершал сакральный акт. Подбрасывал снежинки, пытаясь исправить летний пейзаж и призывая

¹⁹ Богданов И. А., Виноградский И. А. Драматургия эстрадного представления. С. 166–167.

любимую зимнюю пору. Взрывал хлопушку, наряжал чахлую березку елочными игрушками, лизал качели, пытаясь прилипнуть языком к холодному металлу. Но все было тщетно. Зима не приходила, сказка не возникала. Звучала очень подходящая для этой истории песня Н. Р. Катамадзе, и перед нами постепенно возникал образ человека потерявшего что-то очень важное, пытающегося вернуть свою мечту, воскресить моменты счастья, которых так часто не хватает каждому из нас в жизни.

Эта грустная клоунада тем не менее не вызывала ощущения безнадежности. Глядя на все смешные и трогательные действия героя, мы понимали, что это лишь сказка. История хотя и грустная, но вполне поправимая. Надо лишь немного подождать. Придет зима, и Дед Мороз вновь обретет свое счастье. А обрета его, он подарит нам праздник, любимый с детства.

Разберемся, какими средствами достигнуто точное решение этого номера. Предлагаемые обстоятельства, в которых существует герой номера. Контрапункт заложен изначально. Дед Мороз летом наряжает березу елочными игрушками во дворе. Драматургический конфликт подчеркивает несоответствие сказочного героя и его бытового окружения. Задача исправить лето на зиму, и есть та самая подмена логики алогизмом. Все действия не соответствуют логике правдивого существования в конкретно предложенных обстоятельствах. Музыкальное сопровождение. В песне Н. Р. Катамадзе, «генетически» заложено тепло. Грузинский язык тоже является контрапунктом к зимней истории, о которой мечтает Дед Мороз. При этом в мелодике и настроении песни была изначально заложена неизъяснимая грусть и светлая печаль.

Как уже было отмечено выше, клоунада делится на свои подвиды, и у каждого из них будут свои драматургические особенности. Но самое главное, что надо помнить драматургу при работе над клоунским номером – это о его логичной «алогичности» и о специфике работы с «маской» на эстраде.

Далее речь пойдет о драматургии вокально-эстрадных номеров. И в этом разделе необходимо коснуться вопросов, казалось бы, не имеющих прямого отношения к нашей теме, но на самом деле являющимися определяющими для работы в этом жанре. Очень часто режиссер при создании драматургии вокально-эстрадного номера не может подобрать верное звучание для артиста, интересное решение номера. Для режиссеров, работающих с драматургией этих номеров просто необходимо выполнять с артистами некоторые тренировки и упражнения, помогающие раскрывать исполнителя и находить верное решение сценического произведения.

Приведу некоторые упражнения для примера:

Упражнение «Полет в рапиде»

Как уже стало ясно из названия данного упражнения, тут будет использоваться выражение из кинематографического лексикона «рапид». «Рапид» – это замедление, замедленная съемка. То есть все движения выполняются нарочито медленно и плавно.

А теперь предложите студентам немного пофантазировать. Представьте, что вы выпрыгиваете из окна самолета и летите вниз с огромной скоростью. Теперь, к полету, добавляем звук. Вначале этого упражнения лучше попробовать характерное мычание. Далее пробуем вызвать вибрацию. Вначале во рту, а потом она должна быть по всему телу. Фантазируйте, представляйте как бы вы летели. Какие облака попадались бы вам по пути, какой поток воздуха дул бы навстречу.

Это упражнение поможет достигнуть ощущения вибрации по всему телу, что непосредственно необходимо при работе на сцене. Благодаря правильно-му звукоизвлечению актер – эстрады сможет произносить долгие монологи без отдыха, а связки при этом будут целы и невредимы. Что очень поможет актерам и режиссерам эстрады.

Упражнение «Шар из резонанса»

Данное упражнение хорошо проходит на групповых занятиях или репетициях. Попросите всех присесть, образовав ровный круг. Теперь все вместе, одновременно обеими руками старайтесь поднимать вверх воображаемый большой шар. Но делаем это крайне медленно, спокойно и сосредоточено. Вместе с движением шара рождается гудение. Для этого лучше всего использовать звук «м-м-м-м-...», однако, можно делать и на звук «а-а-а-а-...», и на любой драгой, который вам посчитается нужным и полезным. При подъеме шара все и выше и выше, звук усиливается. Доведя шар до высшей точки, а звук до максимума, начинаем медленно опускать воображаемый шар вниз. Это упражнение можно проделать несколько раз подряд.

Далее можно усложнять и придумывать всевозможные вариации этого упражнения. Можно раскачивать шар из стороны в сторону, и те, на кого шар наплывает должны усиливать звук, а те, от кого отодвигается ослабляют громкость. Или можно использовать при поднятии и опускании шара не только звуки, но и словосочетания или стихотворения. Например: юлли – елли – ялли, или скороговорку « на мели мы лениво налима ловили, но меняли налива вы мне на линия...».

Упражнение «Три струны»

Для выполнения этого упражнения, необходимо представить, будто во рту у каждого натянута струна. Она проходит через щеки и чуть-чуть касается неба.

Мягкими, плавными движениями рук попробуйте натянуть эту струну. Рождается мягкий, спокойный звук «м-м-м-м-...». Постепенно, за счет «натяжения струны» звук становится громче, объемнее. Но добиваемся только благодаря объему дыхания. Когда почувствуете, что звучание стало объемным, теплым, представьте, что на уровне губ натянута вторая струна. Так же попытайтесь «натянуть» ее. Почувствуйте, как звук разрастается. Следите как освобождается от лишнего зажима нижняя челюсть, как увеличиваются в объеме ротовой и глоточный резонаторы. Выполняйте это «натяжение» не-

сколько раз, каждый последующий старайтесь шире и шире раздвигать границы резонансных отражений.

А теперь вообразим, что есть и третья струна. Она проходит вертикально через лоб, нос. Губы и подбородок. Натянем и эту струну. Следим за тем, чтобы губы плавно размыкались, резонанс перетекает из звука «м-м-м-м...» в протяжный округлый звук «...а-а-а».

Данное упражнение помогает естественный резонанс в «головном» и «грудном» резонаторе, в результате чего студенты научатся гармоничному извлечению звука.

Упражнение «Маланья-маланья»

Думаю, скороговорку о Маланье-болтунье знают все. Так вот, этот тренинг я предлагаю проводить именно под эту скороговорку, однако, если вы найдете более подходящую вариацию какой – либо скороговорки, можете смело экспериментировать.

Для выполнения этого упражнения необходимо разделиться на пары. В каждой паре один человек будет играть роль «ведущего», а второй, соответственно, «ведомого». «Ведущему» необходимо встать от «ведомого» на расстоянии 2–3 метров. Рекомендую перед началом тренинга предложить партнера внимательно изучить друг друга, прочувствовать. Как только все решат, что уже готовы – можно начинать.

«Ведущий» как бы управляет напарником, который в данном упражнении исполняет роль некоего «шарика». Ведущий должен очень быстро работать кистями, при этом непрерывно произносить «Маланья – Маланья». Сложность состоит в том, что «ведомый» должен откликаться физически, всем телом не только на демонстрацию движений, но и на звук, звуковые колебания и интонации. Главное, что при первых тренингах нельзя никуда спешить, сутиться или форсировать звук. Старайтесь выполнять это упражнение внимательно и ответственно. Как только почувствуете абсолютное единение и понимание друг друга в этом тренинге можно постепенно усложнять вариации. Продлевайте движение, удлиняйте фразы. Хочу дать один важный совет «ведомому». В этом упражнении нельзя слепо подчиняться воле партнера – ведущего. Важно, чтобы движение рождалось именно от звучания, а кривляние и притворство тут недопустимо.

Это упражнение формирует единство в телесном и звуковом поведении, которое вдобавок, вытекает из общения с партнером.

Очень важно, при создании драматургии вокально-эстрадных номеров, настроить восприятие музыкального материала. Ведь работая над любыми музыкальными номерами, необходимо помнить, что музыка является ведущим предлагаемым обстоятельством. Хорошим подспорьем для такой настройки станут упражнения-этюды на материале музыкальных произведений.

Этюды на материале музыкальных произведений развивают ассоциативное и образное мышление. Регулярно занимаясь постановкой таких этюдов, развивается навык разработки драматургии, анализа музыкального произведения, его формы, эмоционального воздействия на слушателя и перевода ассоциативного ряда в действенную цепочку и образное решение музыкального номера. Для них, целесообразно использовать в первую очередь образцы классической (инструментальной, симфонической, вокальной) музыки. Это обусловлено тем, что в большинстве случаев, классическая музыка по своей природе драматургична, что не всегда можно отметить в отношении современных песен и музыкальных композиций. Студентам предлагается выбрать романс, фортепианное произведение и произведение для симфонического оркестра. Ассоциации, рождающиеся в процессе прослушивания материала, им предлагается записать на бумаге, а впоследствии, поставить этюд на материале этих ассоциаций и в соответствии с формой выбранного произведения. Так же, очень полезно, во время занятий, дать студентам прослушать произведение, выбранное преподавателем, и сразу после этого, устроить обсуждение ассоциаций и видений, рожденных этой музыкой, включая цветовую гамму музыки, вкус и ощущения. Подобные упражнения, развивают ассоциативное мышление, необходимое для режиссеров, умение анализировать музыкальный материал и развивать чувство формы. Так же эти упражнения тренируют лаконизм, выразительность сценического языка – т. е. немногим сказать многое. Можно, в связи с этим заданием, процитировать В. Э. Мейерхольда – «Мудрейшая экономия при огромном богатстве – это у художника все. Японцы рисуют одну расцветающую ветку – и это – весна. У нас рисуют всю весну, и это – даже не расцветающая ветка»²⁰.

Примеры музыкального материала для упражнений:

М. П. Мусоргский – «Картинки с выставки».

А. С. Даргомыжский – романсы «Червяк», «Титулярный советник».

С. В. Рахманинов – Прелюдии.

П. И. Чайковский – «Времена года», «Детский альбом».

К. Дебюсси – «Образы» серия пьес, прелюдии – тетрадь 1, тетрадь 2.

Ф. Шопен – Прелюдии.

В.-А. Моцарт – «Маленькая ночная серенада», «Музыкальная потеха», увертюры к операм.

Музыкальный материал в первую очередь воздействует на эмоционально-чувственную природу. А природа эта у всех людей разная. У кого-то она развита сильнее, у другого она может быть «не разбужена». Если к работе над музыкальным номером и созданию его драматургии сразу подключить логику и аналитику, велик риск упустить эмоциональное начало, заложенное в

²⁰ Мейерхольд В. Э. К постановке «Тристана и Изольды» на сцене Мариинского театра 1909 года. Статьи, письма, речи, беседы. Москва: Искусство, 1968. Ч. 1. С. 105.

музыкальной драматургии. Но, поскольку мы ведем речь о режиссерской профессии, необходимо выработать в себе навык восприятия музыкального материала, особенно на этапе знакомства с ним, именно с точки зрения эмоционально-чувственной природы. Для этого есть несколько сложных, но очень полезных упражнений.

Основное упражнение – научиться не думать, то есть, «отключить голову». Освободиться от мыслей и эмоций. Полностью расслабиться. В таком состоянии находиться без единого движения хотя бы полчаса. Начинать можно с 5 минут. (Лучше поставить будильник). Просто слушать свое дыхание в течение этого времени. Дыхание расслабленное, естественно-замедленное. Пустой ум – мастерская творца. Постоянно практикуя внутреннее безмолвие, однажды случается то, что называют просветление. Внутреннее безмолвие накапливается, однако, организм должен привыкнуть к состоянию полного расслабления. Для современного человека это очень сложно, но за то и полезно. Искусство расслабления – по сути, это накопление космической энергии, ибо петь, а мы говоримо вокально-эстрадных номерах, возможно только от избытка энергии, но не наоборот. Важно помнить, что продолжительность концентрации и есть мастерство твоей души. А, как говорили мудрецы – душа и есть наш основной инструмент. И не только Тело нам дано, чтобы его тренировать, душа – чтобы чувствовать. Дух – чтобы повелевать и тем, и другим.

Упражнение 1.

Слушать музыку, полностью сосредотачиваясь поочередно на каждом из выбранных заранее инструментов не менее 2 минут. Прослушайте не менее 5 инструментов. Можно использовать музыку, которая у Вас как раз в работе.

Упражнение 2.

В состоянии 0-концентрации (остановки мыслей) прослушать фрагмент произведения. После этого попробуйте представить себе персонажей, которые могут существовать в этом музыкальном произведении.

Упражнение 3.

В состоянии полного покоя, прослушивая музыкальный фрагмент реально, затем воображаемо, «отпустите погулять» в предлагаемые обстоятельства ваших персонажей. Делайте это без личного участия. Вы – только наблюдатель.

Упражнение 4.

В том же состоянии полного покоя увидите цветковое и световое оформление номера, представьте костюмы, в которые ваши персонажи будут одеты.

Упражнение 5.

Пофантазируйте, как выглядит мир, окружающий ваших персонажей. Не стоит бояться того, что фантазии будут выглядеть невыполнимо в реально-

сти, а особенно в аскетичном эстрадном жанре. В будущем, при постановке номера останутся лишь некоторые детали, которые сработают на создание увиденного в фантазиях образа.

Цель всех приведенных выше упражнений – научиться работать «внутри» с помощью воображения и концентрации. Совершенный акт творения внутри, в душе. Внутренняя работа на первом этапе – главная работа режиссера над номером. Воображение – основной инструмент режиссера и актера.

Следующий жанр, на котором хочется остановиться более подробно – акробатика. Это эстрадно-цирковой жанр, который с успехом может проходить как на арене, так и на сцене. Различие номеров для цирка и театральной площадки, заключаются в технических возможностях. На арене есть лонжа, страхующая акробатов при выполнении сложных трюков, легче распределиться в круговом пространстве. А в театре возможности исполнения трюков, гораздо скромнее и ракурс их выполнения обусловлен расположением зрителей с одной стороны. Соответственно, драматургия номеров выходит на первый план. Чем интереснее придумана история, чем оригинальнее в ней повороты, тем больше номер заинтересует зрителей. На примере номера акробатического коллектива «Каравай», под управлением В. Сорокина – «Подкидные доски» на сцене театра «Мюзик-холл», разберем сочинение драматургии номера в этом жанре. Основой для ее создания, стало сходство циркового снаряда, тех самых подкидных досок, и больничных носилок. У режиссера возник замысел очень веселого и насыщенного, пусть и не самой сложной, трюковой работой номера. Где носилки – там болезнь! Так может показаться на первый взгляд, а ведь болезнь не лучшая история для эстрадного номера. Но, режиссер придумал такой ход, который моментально переводил «больничную тему» на игровой лад. Больные, за которыми охотились санитары, были лишь слегка не в себе. Их и сумасшедшими посчитать было нельзя. Некие симулянты, прикинувшиеся душевнобольными. Да и санитары, надо заметить, моментально снимали «клинические» вопросы: сестрички были одеты в короткие юбочки, санитары-медработники были хоть и крепкими, но весьма добродушными парнями. Сразу возникало ощущение комизма и игры. Трюковая работа с подкидными досками, благодаря точному направлению режиссерской мысли и актерского существования в жанре комедии, сумасшедший азарт и вовлеченность зрителей. Лихая погоня веселых санитаров за не менее веселыми пациентами обрела характер соревнования, где зрители болели за две команды. Головокружительные сальто, перекидка «больных» с одних носилок на другие, зависание под носилками и прочие оригинально придуманные трюки, абсолютно точно вписывались в заданный жанр. Ближе к финалу номера темп нарастал и в этом сумасшедшем калейдоскопе участники номера сами теряли ориентацию в пространстве, путали свои роли. И уже не столь очевидным казалось четкое поначалу деление на больных и медицинских работников. Возникало ощущение легкого помеша-

тельства у всех. Режиссеру удалось успешно создать в этом номере образ общества «слетевшего с катушек».

Таким образом, если проанализировать с помощью каких выразительных средств режиссер реализовал образное решение этого номера, можно отметить следующие ключевые позиции. Жанр – способ подачи материала и способ существования актеров в нем. Комический жанр с первых секунд снял все этические и эстетические вопросы, которые могли возникнуть в связи с использованием медицинской темы (темы больных людей). Вся трюковая работа, также была точно выдержана в заданном жанре.

Костюмы. Стилизация костюмов медицинских работников точно и лаконично подчеркивала игровой характер номера. Помимо этого цветовая гамма и фасон костюмов пациентов и санитаров позволил легко осуществить финальный смысловой поворот, объединивший два противоположных лагеря, в одну компанию «веселых сумасшедших».

Пластическое решение. Нервный ритм пританцовывающих медсестер напоминал нервный тик пациентов. Это сближало их пластику и позволило в финале точно разыграть переход к путанице.

Музыкальное сопровождение. Веселый и ритмичный характер музыки также абсолютно точно работал на образ и идею номера.

То есть можно сделать вывод, что верно выстроенная драматургия эстрадного номера, точный конфликт и понимание жанра, в котором номер будет ставиться, дают очень точный посыл для развития действия и верного отбора выразительных средств.

Следующий пример касается тоже очень распространенного как в цирке, так и на эстраде жанра – жонглирования. Здесь, пожалуй, эстрадная площадка выигрывает у цирковой. Жонглер может работать с мячами и от пола, что на мягком покрытии арены возможно только при наличии специальной площадки. Тем не менее, законы драматургии в первом и во втором случае останутся одинаковыми. Хочется подробно описать номер соло-жонглера О. Желкова. Его номера в первую очередь отличаются высоким профессиональным мастерством. На этом примере мы и попробуем понять связь исполнительского мастерства и драматургии номера. В номере, который хочется описать и разобрать, весь реквизит состоял из чемоданчика с реквизитом и вешалки со шляпами. Сюжет, как таковой отсутствовал. В основе номера заложено несколько простых действий.

Актер создает на сцене характер немного усталого, не очень ловкого человека, которому довольно сложно справляться со своим реквизитом. Шляпы, которые он выносит на стойке, сопротивляются ему. В этом и проявляется драматургический конфликт. Он пытается найти наиболее подходящий ему вариант головного убора, но они словно живые, пытаются сбежать от него. Он и общается с ними как с живыми персонажами. Все его приспособления к ним, выглядят, как попытка договориться с разумным существом.

Окончательно устав от борьбы с этими строптивыми шляпами, жонглер открывал чемоданчик и переходил к следующим снарядам для жонглирова-

ния – мячиками. С этими предметами у артиста тоже были особые отношения. Мячики «понимали» его гораздо лучше. Они его слушались, с ними ему удавались самые ловкие трюки. Артист относился к ним с огромной нежностью и благодарностью. Он даже целовал их во время выполнения очередного трюка. Еще один маленький штрих, придуманный исполнителем – цветок в кармане. В зависимости от настроения артиста, цветок менял свой цвет.

Таким образом, перед нами возникал образ милого и очень одинокого человека. Было ощущение, что перед зрителями выступал грустный клоун. Хотя, никаких атрибутов типичного клоуна в облике артиста не было. Не было ни клоунского носа, ни длинноносых ботинок, ни яркого грима. Строгий светлый костюм, седые короткие волосы, то есть абсолютно не примечательный внешний вид. Но именно этот не бросающийся в глаза наряд и общение с предметами как с живыми и создавали абсолютно точный образ этого трогательного и одинокого человека. Человека грустного, и, тем не менее, вполне счастливо-го, в гармонии с окружающими его предметами.

Приведенный пример наглядно демонстрирует, что в сольных цирковых номерах, основанных на виртуозном владении актером каким-либо навыком, драматургия не несет основной нагрузки, то есть она подчинена, точнее работает на выявление мастерства актера.

И последний эстрадно-цирковой жанр, о котором пойдет речь в этой главе – эквилибр на шаре.

Приведу еще один пример номера, поставленного В. Сорокиным. Назывался он – «Девочка на шаре». Это название сразу рождало ассоциацию с одноименной картиной П. Пикассо. И это не случайно. Номер был поставлен именно по мотивам этой работы великого художника.

В практике обучения режиссеров, есть целый раздел, посвященный работе над «оживлением» картин. Студенты-режиссеры выбирают какую-нибудь картину и делают этюды, в которых рассказывают о том, что было с героем до, во время или после того, как его запечатлел живописец. В натюрмортах, к примеру, ищут конфликт между теми или иными фруктами, в результате чего рождаются их характеры и сочиняется драматургия. При этом студенты изучают и разыгрывают мизансцены многофигурных композиций. В приведенном нами далее примере можно видеть, как много разных упражнений можно придумать на основе картин и все они станут огромным подспорьем в обучении режиссеров. И вот, яркий пример, когда мастер, опытный режиссер использовал для создания эстрадного номера картину.

В картине Пабло Пикассо, изображена (упуская подробности, не вошедшие в эстрадно-цирковой номер) хрупкая девочка, балансирующая на шаре, и могучий атлет на кубе. Внутренний и внешний конфликты обозначены очень четко. Незыблемость и земная природа атлета, противопоставлена воздушности и незащищенности хрупкой и изломанной фигурке девочки. Великая картина способна вызвать массу трактовок и ассоциативных связей. В этом и заключается множественность режиссерских решений при создании

драматургии эстрадного номера. Ибо это личная тема каждого. Здесь же пойдет речь о решении конкретного номера.

Конечно, выбор этого произведения был обусловлен наличием двух артистов оригинального жанра, идеально подходящих по типуажу и профессиональной подготовке для реализации замысла ожившей картины.

Это стало отправной точкой, но существовало самое главное – идея режиссера. Хрупкая девочка, сначала делающая первые неуверенные шаги на цирковом снаряде – шаре, с которой ее партнер делал невероятные акробатические трюки, если сказать просто, вертел ею как хотел, к финалу номера вырвалась из его власти. Ее бунт не носил прямолинейный характер. Она брала силой духа, и в итоге, держала в своих хрупких руках шар, как целый мир, подвластный ее воле. Шар стал образом нашей планеты, девочка с шаром стала образом бережного отношения с нашим хрупким земным шариком. Идея становилась очень конкретной и зримой – на хрупкой девочке, женщине, будущей матери – держался целый мир.

Выделим в этом номере выразительные средства, которые работали на образное решение. Картина великого художника была взята за отправную точку и развита в самостоятельное произведение искусства. Образ шара, как образ неустойчивости, сложного баланса, был преобразован режиссером в образ мира, нашей планеты, которую в руках держит хрупкая девочка.

Световое решение, пусть и несколько буквально, сопровождало развитие номера переходом от темного к яркому освещению. Тем самым подчеркивался расцвет юного существа, что позволяет ей преобразить нашу планету, сделать наш мир чище и светлее.

Музыкальное сопровождение – классическая музыка, своей полифоничностью и развитием темы с небывалой точностью подчеркивала путь становления личности героини.

Таким образом, мы разобрали номер, который может стать приемом для сочинения драматургии эстрадного номера. Номер на основе картины.

И в завершении этой главы, хочется коснуться основных законов актерской профессии, по которым будущим режиссерам предстоит работать с исполнителями во всех жанрах эстрады.

Эстрадное искусство, работает на более «высоких скоростях», нежели драматическое. Скорость реакции на событие здесь выше, оценки быстрее. Тем не менее, оценки должны быть точными и органичными. Должен соблюдаться закон единства физического и психического, объективного и субъективного в актерском творчестве. В эстрадном искусстве крайне важен синтез «переживания» и «представления». Как и в любом другом сценическом искусстве, в эстрадном искусстве действие – основной материал актерского искусства. И как нигде важно предельно точно и лаконично его выстраивать, отсекая все лишнее и уводящее от сквозного действия номера. Сюда же можно отнести и единство чувства правды и чувства формы. Одно без другого существовать не может. Форма в эстрадном номере, как огранка алмаза. Она придает ему совершенство и работает на точное восприятие номера зрителя-

ми. Форма, в свою очередь, рождается из чувства правды существования актера в номере. Из точного времени, необходимого для раскрытия характера персонажа в действии.

В эстрадных жанрах, а особенно в клоунаде очень важным аспектом является убежденность актера в том, что он делает, в том какой характер он создает на сцене. В клоунаде актер живет и приглашает нас в особый, «перевернутый» и подчас странный мир. Поверить в правду этого мира можно исключительно в том случае, если клоун сам безоговорочно верит в те законы, по которым он существует в этом номере. Его вера – необходимое условие убедительности его игры. Сценическое оправдание актером своих действий – путь к вере. К умению актера быть убедительным в любых жанрах эстрады можно отнести и другие законы сценического существования. Внутреннюю и внешнюю свободу. Веру в предлагаемые обстоятельства. Импровизацию и фиксирование приспособлений. Превращение психических задач в физические, замысел роли и отбор необходимых для ее создания действий.

Следующий важный аспект, общий для всех видов искусств – воспитание художественного вкуса и дисциплинарно – этическое воспитание. Несмотря на то, что эстрада считается легким развлекательным жанром, как уже было замечено, ей под силу поднимать и серьезные философские темы. Независимо от того, какие проблемы режиссеры и актеры поднимают в номере, они должны подходить к ним с точки зрения высокого вкуса и относиться к своим постановкам как к предмету искусства. Для этого студенты должны развивать свой художественный вкус. Посещать музеи и театры, изучать литературу и музыкальное искусство. Смотреть классические образцы эстрадного и циркового искусства. В наше время, к сожалению, с экранов телевизора и необъятных просторов интернета на неокрепшие головы студентов обрушивается огромное количество низкосортного и пошлого юмора, не качественных фильмов и прочих «образцов самовыражения». Видя подобные вещи даже на центральных каналах телевидения, у студентов складывается впечатление, что, если это показывают, значит это хорошо. Основная задача преподавателей направлять будущих режиссеров и актеров, показывая и совместно разбирая фильмы, спектакли, эстрадные номера классиков этих жанров. Крайне целесообразным представляется задание по написанию рецензий на увиденный материал. Это должны быть развернутые и точные разборы увиденных спектаклей и фильмов разных жанров и направлений. Более подробно о методике и результатах рецензирования речь пойдет дальше, в главе о дистанционном обучении. И, наконец, два слова о дисциплине и этике. Это, безусловно, два очень важных вопроса, которые нельзя обойти стороной. Дисциплина на актерских и режиссерских курсах необходима для того, чтобы будущие профессионалы с первых дней учились работать и в назначенный срок выполнять поставленные задачи. Ответственно, а не формально относиться к их выполнению. Отвечать за конечный результат проделанной работы, то есть за качество и художественную ценность поставленных этюдов, отрывков или номеров. А этический аспект в первую очередь касается отно-

шения к своим и чужим работам. Уважение к однокурсникам, уважение к себе и мастерам. Работая в отрывках коллег, студенты должны принимать активное участие в постановке, а не пассивно ждать пока им все покажут и расскажут. Понимая общий замысел отрывка или номера, студенты-актеры должны предлагать варианты действий своего персонажа, приспособления, неожиданные импровизации на тему. Только совместное сочинение номеров актерами и режиссерами дает самые интересные результаты.

Вопросы к разделу

1. В чем заключается специфика работы над сюжетными и бессюжетными номерами?
2. Для чего необходимо применять метод действенного анализа в работе над сюжетными номерами?
3. Какова специфика работы режиссера над номером в жанре пантомимы?
4. Какими средствами создается образ в пантомимическом номере?
5. Значение маски и жеста в жанре пантомимы?
6. В чем разница между цирковой и эстрадной клоунадой?
7. Почему так важна «маска» для клоуна?
8. В чем заключается специфическая правда жанра в клоунаде?
9. Какие основные задачи стоят перед режиссерами и актерами в работе над драматургией вокально-эстрадных номеров?
10. Акробатика на сцене и на арене – в чем различие и сходство в работе над номерами?
11. В чем особенности работы над драматургией номеров в жанрах жонглирования и эквилибристики?
12. Для чего необходимо этическое и эстетическое воспитание в творческих мастерских?

4. Создание драматургии номера на этапе замысла

Один из самых интересных этапов совместной работы режиссера и сценариста состоит в начальном «обговаривании» или «наговаривании» новой программы, когда в спорах и диалогах рождается истина.

Это интереснейшее дело – набросать, нафантазировать, сочинить, пусть эскизно, будущую эстрадную программу, с тем, чтобы в дальнейшем ее уточнять, детализировать, записывать в форме сценария и текстов каких-то номеров...

Работа над эстрадным номером требует от драматурга и режиссера решения целого ряда специфических задач, с которыми они не сталкиваются в создании большой программы. Это, прежде всего, умение раскрыть индивидуальность артиста, выстроить драматургию номера, определить его тематику, проблематику, работать с репризой, трюком, гэгом, знать и учитывать природу специфических выразительных средств жанра и многое другое.

Роль режиссера как автора сценария номера в разных жанрах неодинакова. Естественно, что отправной точкой в создании номеров на основе монолога, фельетона, куплета, песни служит авторский и музыкальный текст. Но даже в этих случаях нередки ситуации, когда режиссер принимает на себя функции создателя сценария (либретто) номера, а не ограничивается режиссерской разработкой предложенного автором текста или музыки материала. Часто режиссер вместе с автором работает над текстом и в этом случае становится соавтором произведения. В некоторой части речевых жанров (например, в пародии) эта тенденция проявляется в большей степени. И практически всегда режиссер становится создателем драматургии номера в вокально-эстрадных, оригинальных и эстрадно-цирковых жанрах, в этой же роли выступает, как правило, режиссер-балетмейстер в эстрадной хореографической миниатюре.

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

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

Во-вторых, это человеческий фактор. Он в этой профессии играет, как многие знают, огромную роль. То, что чувствует и видит режиссер, может кардинально отличаться от того, что понимает и чувствует актер. То же самое будет касаться и художника по костюмам, сценографа, художника по

свету, балетмейстера и других участников постановочной группы. Иногда непонимание задумки, замысла режиссера со стороны актеров или технических служб – приводит к тому, что спектакль или номер и вовсе не будет показан публике. Умение заражать идеей, зажигать других на работу, верно объяснять поставленную задачу – является одним из наиболее важных режиссерских качеств. Однако стоит понимать, что замысел никогда не бывает только режиссерским.

Г. А. Товстоногов утверждал, что замысел является некие «заговором» одинаково думающих людей. Он советовал всем режиссерам настолько увлекаться, заражать артистов своими идеями, чтобы те впоследствии считали этот замысел своим детищем. В процессе работы над сценическим произведением актер обязан быть соавтором.

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

Это три важнейших аспекта, которые могут помешать воплотить первоначальный замысел на сцене. Однако прежде чем приступать к придумыванию самого замысла, необходимо все-таки изучить, что же такое собственно замысел? Почти не одна книга по режиссуре не обходится без упоминания о замысле. Конкретного определения не существует. Наверное, каждый режиссер пытается по-своему ответить на этот вопрос. Г. А. Товстоногов в своих книгах много размышляет об этом. Приведу некоторые интересные доводы из его трудов: «... в самом понимании замысла существуют две крайние точки зрения. Одна точка зрения заключается в том, что замысел формируется в процессе создания спектакля и заранее его иметь не следует. Замысел спектакля формируется, так сказать эмпирическим путем, и, чем менее предвзято подойдет режиссер к работе над пьесой и с актерами, тем выгоднее это отразится на результатах его работы. Другая точка зрения – прямо противоположная первой – заключается в том, что режиссер до начала репетиций должен абсолютно ясно видеть будущий спектакль вплоть до его мельчайших подробностей. Замысел будущего спектакля должен быть четким, как инженерный проект, не предполагающий случайностей и изменений в процессе его воплощения»²¹.

Хотя самому Георгию Александровичу были чужды все эти точки зрения. В первой позиции, его отталкивала невозможность создания художественно

²¹ Товстоногов Г. А. Зеркало сцены. Москва: Искусство, 1984. С. 193.

целостного спектакля. Ведь режиссер, в данном случае, может просто скатиться к дилетантизму, он будет лишен творческой активности и целенаправленности.

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

Пожалуй, сложно не согласиться с великим мастером и его теорией. Именно поэтому определение о том, что такое замысел спектакля попробуем сформулировать, опираясь на суждения Георгия Александровича. Замысел – это неосуществленное решение, предощущение решения. Решение же, в свою очередь, – это овестьвленный замысел.

Но теперь стоит перед нами главный вопрос. Как же рождается замысел? Точного ответа, увы, в этой работе не будет. Однако попробуем разобраться в этом вопросе, и сделаем попытку «нащупать» истоки замысла, помогут построить его каркас.

Одним, основополагающим принципом, призываю считать что «только сочетание неожиданного с жизненной закономерностью дает в результате интересное и точное сценическое решение»²². Но как подобрать именно «те» жизненные закономерности, как их увидеть? И как же верно сочетать их с элементами неожиданности? Откуда черпать вдохновение?

Думаю, в этом случае, на помощь всем начинающим режиссерам приходят актерско-режиссерские тренинги и упражнения на воображение и внимание. «Одним из основных составляемых в нашей работе является воображение, которое должно быть гибким, подвижным и конкретным. Но само воображение не может существовать без постоянных жизненных наблюдений, которые являются для него топливом, необходимым для того, чтобы началось горение»²³.

Упражнения на развитие воображения

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

²² Товстоногов Г. А. Зеркало сцены. Москва: Искусство, 1984. С. 197.

²³ Там же. С. 246.

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

Упражнение «Путешествие внутрь тела»

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

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

Упражнение «Погружение в предмет»

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

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

«Режиссер, ставящий пьесу, дополняет правдоподобный вымысел автора своим «если бы» и говорит: если бы между действующими лицами были бы такие то взаимоотношения, если бы у них была такая-то типичная повадка,

если бы они жили в такой-то обстановке и так далее, как бы при всех этих условиях действовал ставший на их место артист»²⁴.

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

Начинать эти упражнения следует с самого простого, которое и объяснит все последующие правила игры.

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

Упражнение «Ужин для друзей»

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

Упражнение «Другая сказка»

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

²⁴ Станиславский К. С. Система Станиславского – Работа актера над собой в 2 ч. Ч. 1 – Москва: RUGRAM, 2017. С. 124.

ким образом, задумка эстрадного номера, может появиться из измененной сказки.

Упражнение «Оркестр в голове»

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

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

Упражнение «Наблюдение за объектами ближнего круга»

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

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

Наблюдения за людьми очень развивают фантазию. Но не стоит выполнять его «топорно», тут важно не просто наблюдать, но и анализировать, пытаться понять и прочувствовать, придумать историю. «У каждого поступка, включая то, как вы ходите по комнате, должен быть мотив. Даже если вы стоите неподвижно, как скала, у вас должна быть на это причина»²⁵.

Наблюдать можно абсолютно везде. В аудитории, дома, на улице, в метро. Для закрепления хорошо потом рассказать о своем наблюдении, описать его, показать. Бывали случаи, когда студенты наблюдали за одним и тем же

²⁵ Сарабян Э. М., Полищук В. Б. Библия актерского мастерства. Москва: АСТ, 2015. С. 622.

человеком, но показывали его совершенно по-разному. Такой опыт привел к тому, что вся группа попыталась проанализировать поведение данного человека, попытались найти его «солнышко», придумать историю. Таким образом, всего лишь из наблюдения, в дальнейшем, родился полноценный этюд.

Упражнение «Зеркало»

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

Так же, советую, обратиться к упражнению «Тень». Один актер идет по кругу, за ним следует другой. Задача «следуемого», точно выполнять все движения. Стать тенью впереди идущего.

Упражнение «Алфавит»

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

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

Именно придумывание в разрезе этой работы и является целью. Все описанные тренинги с разных сторон подводят студентов к сочинению драматургической основы эстрадного номера.

Вопросы к разделу

1. Какие факторы влияют на реализацию замысла эстрадного номера?
2. Что такое замысел и решение?

Практические задания к разделу

1. Сделать этюд на основе упражнения «Погружение в предмет». Предмет необходимо «оживить», придумать ему характер и воплотить в действии.
2. Сделать этюд на основе упражнения «Путешествие внутрь тела». На первом этапе с помощью пластики и движений постараться передать различные состояния; тревоги, вдохновения, агрессии, умиротворения. Впоследствии подобрать соответствующий состоянию музыкальный материал и реализовать этюд в трехчастной форме, с завязкой, кульминацией и развязкой.
3. На основе упражнения «Зеркало» сделать парный этюд-импровизацию. В процессе выполнения упражнения, менять предлагаемые обстоятельства для исполнителей; капризное зеркало, усталое зеркало, зеркало взбунтовалось и т.д.

5. Игровая методика работы над драматургией эстрадного номера

В этом разделе хочется разобрать и предложить для практического использования оригинальную методику работы над драматургией эстрадного номера, созданную на основе работ М. М. Буткевича и А. А. Васильева, которую они применяли для работы над драматическими произведениями. В работе – «Игра как метод постановки эстрадного номера», эта методика рассматривалась относительно полного цикла постановки номера. Здесь же мы сузим рамки ее применения и разберем несколько глав, адаптированных под основную тему учебно-методического пособия – создание драматургии эстрадного номера.

Для начала необходимо разобраться с самим понятием игры, ее местом в жизни человека и возможностью применения для театра и эстрады.

Одна из самых известных книг, утверждающих игровое происхождение культуры, принадлежит перу голландского ученого Й. Хейзинги. Игра в концепции Хейзинги – это культурно-историческая универсалия. Как общественный импульс, более старый, чем сама культура, игра издревле заполняла жизнь и заставляла развиваться архаическую культуру. Дух, формирующий язык, всякий раз перепрыгивал играючи с уровня материального на уровень мысли. Культ перерос в священную игру. Поэзия родилась в игре и стала жить благодаря игровым формам. Музыка и танец были сплошь игрой. Мудрость и знание находили свое выражение в освященных соревнованиях. Право выделилось из обычаев социальной игры. На игровых формах базировались улаживание споров с помощью оружия и условности аристократической жизни. Й. Хейзинга убежден, что культура в ее древнейших формах «играется». «Она происходит из игры, как живой плод, который отделяется от материнского тела, – пишет автор, – она развивается в игре и как игра»²⁶. «Культура зачинается не как игра и не из игры, а в игре»²⁷.

А вот что пишет М. М. Буткевич в книге – «К игровому театру»: – «Игра как таковая, игра как нацеленность и игра как стихия, в которой актер чувствует себя, как рыба в воде, всегда и везде наполняли и пронизывали театр с начала и до конца. Более того, игра и театр реально, на практике всегда существовали нераздельно, они просто не могут жить друг без друга»²⁸.

М. М. Буткевич, не прибегая к заумным научным терминам, дабы не умертвить суть игры сформулировал несколько ее ключевых признаков, необходимых нам для дальнейшего понимания темы.

Итак, первый признак – это кайф, то есть обязательное удовольствие, получаемое всеми участниками игры. Определение надо отметить не вполне

²⁶ Хейзинга Й. Человек играющий. Москва: Азбука-Аттикус, 2018. С. 92.

²⁷ Там же. С. 93.

²⁸ Буткевич М. М. К игровому театру. Москва: Издательство ГИТИС, 2010. С. 19.

научное, зато живое и напрямую касающееся существования актера на эстраде. Ничего не представить хуже и нелепее унылого, отбывающего наказание на площадке артиста эстрады. Заразительность – вот один из основополагающих принципов сценического существования эстрадного артиста. Кайф, увлеченность, вера – три кита, на которых зиждется успех.

Второй признак игры – состязательность, то есть возможность померяться друг с другом силой и ловкостью, умением и талантом, изобретательностью и способностью предвидеть на много ходов вперед. Плюс непременно стремление победить, выиграть. Признак, абсолютно применимый к эстрадному искусству. Автор, режиссер и актер должны завоевать зрителя, в живом и контактном поединке, без пятой стены, в прямом столкновении. Увлечь, повести за собой и не отпускать не на миг, иначе живая связь порвется и вернуть доверие и интерес зрителей к происходящему на сцене будет практически не возможно. Это и есть состязание и профессиональный вызов.

Третий признак – наличие структуры. Сумма твердых правил, регулирующих и регламентирующих игровое состязание, цементирует целостность игры, становится ее костяком и бесконечно продлевает ее самотождественное пребывание в мире. Артист эстрады очень жестко «оговаривает» правила существования на площадке, и способ взаимоотношений со зрителями. Если это монолог в образе – это узнаваемый персонаж, сосед, друг, сослуживец или начальник сидящего в зале. Его черты заострены, но всегда в логике его (персонажа) характера. Артист его показывает, в него играет – в этом структура. Структура обобщения. Это можно сказать и о клоунаде. Другой вариант – эстрадно-цирковые жанры. В них структура заложена в уникальности мастерства, не подвластного сидящему в зале. Очень грубо – смотри и восхищайся. Stend up – третьи правила. Все узнаваемо, на площадке свой человек, такой же, как ты, сидящий в зале.

Четвертый признак игры – риск. Элемент риска придает игре особую, ни с чем несравнимую остроту. Риск и случайность оживляют и обновляют неизменные правила игры, делают ее динамичной, неожиданной, и не однозначной. Конечно! Выходя к зрителям, артист эстрады всегда рискует. Какой сегодня зал, чем его привлечь, как завоевать? Всегда по-новому, наощупь. Что сегодня предложить пришедшим, чем зацепить? У эстрадников, самая сложная ситуация в этом плане. Прямой контакт со зрителем всегда чреват неожиданными и непредвиденными поворотами. Особое свойство режиссеров и артистов эстрады – гибкость и умение здесь и сейчас уметь перестроиться, импровизировать, найти оригинальный выход из ситуации.

Пятый признак игры – это принципиальный ее эскейпизм. Да, для любой игры, всегда и обязательно характерны три «бегства», три «выхода»:

- 1) выход из реального времени в игровое время.
- 2) уход в свое пространство – игровое пространство. Как пример – театральная сцена, ринг и т. д.
- 3) выключение из социальных рамок, и социальных отношений, создание нового, игрового коллектива со своими, социально автономными взаимоотно-

ношениями игры. Буткевич характеризует эту систему, как умеренный карнавал. Замаскированный под повседневность, «подпольный» карнавал. Т. е. нечто привлекательное и запретное. Применительно к эстраде – умение за считанные минуты, вывести зрителей в этот особый мир номера, другой реальности, договориться об условиях игры, добиться от них веры и погружения в свои придуманные обстоятельства, заставить смеяться или плакать над ними.

И, наконец, шестой признак – единственность, неповторимость каждой отдельной игры. Это высший пилотаж мастерства, как артиста, так и режиссера эстрады. Режиссер должен суметь заложить в номер повод и место для импровизации, для неповторимого, каждый раз нового и сегодняшнего существования актера на сцене. Актер, в свою очередь, должен уметь и хотеть играть ролью и с ролью, каждый раз, словно впервые. Он не должен останавливаться в развитии и показывать каждый раз заостеневший, мертвый номер, заигранный годами и не вызывающий ни у него самого, ни у смотрящих никакого эмоционального отклика. В. Г. Милков в свою бытность главным режиссером Театра музыкальной комедии рассказывал, что каждый раз на классической оперетте «Сильва» у актера Е. С. Тиличеева была сцена, где он несколько минут рассказывал зрителям о текущем политическом моменте, о том, как сыграл «Зенит» и т. д. Это была чистой воды импровизация, вызывающая каждый раз истинный восторг у сидящих в зале. И хотя в пьесе не было и близко этого текста, никто не запрещал артисту подобную вольность, т. к. суть эстрадного искусства и есть в неповторимости и актуальности происходящего здесь и сейчас.

Все шесть признаков обозначенных М. М. Буткевичем прекрасно и органично подходят для эстрады в целом и для эстрадного номера в частности.

Далее хочется привести еще одно важное высказывание М. М. Буткевича, касающееся сущности именно театральной игры: – «Разберем смысловые пласты слова «играть»: тривиальное «играть роль», исполнять ее, – тут все понятно и тут минимум игры.

Менее тривиальное «играть ролью» (как игрушкой), то есть поворачивать ее разными сторонами, переворачивать так и сяк, даже ломать «игрушку», разбирая и собирая ее, изменять ее трактовку, перепрочитывать и переосмысливать; такое значение менее привычно и менее понятно, но зато игры тут гораздо больше.

И совсем уж нетривиальное «играть с ролью» (как с партнером по игре – в шахматах, в азартных играх), тут все кажется непривычным и непонятным, становятся обязательными риск, победы и поражения, тут игра царит повластно.

Игровой театр отбрасывает тривиальное понимание и сосредотачивается на двух последних вариантах»²⁹.

Представляется весьма логичным и продуктивным метод «игры с ролью» именно для эстрадного артиста и режиссера. Подобный метод несет в себе

²⁹ Буткевич М. М. К игровому театру. С. 129.

колоссальный потенциал для сочинения и импровизации. Иными словами, импровизация дает многовариантность существования артиста в репетиционном процессе и многовариантность разрешения драматургической ситуации, что в свою очередь, дает почву для совместного сочинения номера артистом и режиссером!

М. М. Буткевич, так же выделяет в теоретической разработке вопроса о применении игры в театральном процессе, еще несколько важных пунктов:

1. Подсознательное стремление играющего привлечь к себе внимание окружающих, непреодолимое желание выставиться напоказ. Это крайне важное замечание, особенно для артиста эстрады, особенно если этот артист работает с сольным номером. Ведь скромность и безликость категорически противоречат самой сути актерской профессии.

2. Это специальная игровая костюмировка. Опять точно к артистам эстрады. Костюм для эстрадника – часть образа. Костюм подбирается тщательно, порой поиски его занимают очень долгое время и стоят огромных усилий. Зато, точно найденный костюм, становится подчас решающим в создании образа исполнителя. Можно вспомнить гениально придуманные костюмы В. И. Полунина, Л. Г. Енгибарова или бесконечный калейдоскоп костюмов на шоу Ф. Б. Киркорова.

3. В-третьих, маскирование. И это к эстрадникам! Монолог в образе – маска, клоун – маска, маска царит на эстраде полновластно. Костюм и маска – вот основа образа эстрадного артиста. Итак, развивая мысль М. М. Буткевича о кровном родстве театра и игры, можно с полной ответственностью заявить о еще более тесной связи игры и эстрадного искусства.

Вопросы к разделу

1. Что такое игра?
2. Какие признаки игры можно выделить?
3. В чем сущностная разница между понятиями – «играть роль», «играть ролью» и «играть с ролью»?
4. Какое из вышеперечисленных понятий лучше всего подходит для жанра эстрады и почему?
5. Почему важно совместное сочинение драматургии эстрадного номера режиссером и актерами?
6. Как сочетаются законы игры и законы драматургии?
7. Что дает актеру игровая методика при постановке эстрадного номера?
8. Какова роль импровизации в игровой методике постановки эстрадного номера?

5.1. Игра с ситуацией

Первый вариант разработки драматургии эстрадного номера можно назвать – игра с ситуацией. Ведь ситуация – это определенное событие, про-

исходящее с персонажем или персонажами. И это событие ставит их перед необходимостью мгновенно реагировать – особенно в спрессованном по времени эстрадном номере. А. А. Васильев, работая над драматическим произведением, так определяет смысл использования игровых структур – «Герой движется к цели под действием мощных обстоятельств внутри исходного события. Двигается интуитивно, бессознательно нащупывая каждый следующий ход. Это бессознательное движение я называю процессом – в моменты смены действия происходят выбросы свободной импровизированной энергии, свободного импровизированного чувства. Герой свободно движется по линии сквозного действия. Перемены и есть процесс игры»³⁰. Это несколько сокращенная цитата А. А. Васильева, но она нам важна для понимания механизмов развития событий применительно к эстраднему номеру.

Попробуем осмыслить вышесказанное применительно к нашей теме. Для эстрадного номера исходным событием изначально будет служить некая ситуация, поворот с которого и начнется номер. Возьмем для примера номер студента нашей мастерской В. Тихонова – «Неудавшийся концерт».

Предлагаемые обстоятельства таковы: молодая семейная пара и бабушка, приходят в школу на концерт, в котором участвует их чадо. Для отца, который видимо много работает, предстоящее выступление, явно сюрприз. Настроение у него приподнятое, он гордо и с явным чувством превосходства осматривает присутствующих родителей других участников концерта, гордость его достигает апогея, когда объявляют выступление его ребенка. Его даже не смущает, что жена заметно нервничает, а бабушка дремлет. Дальше раздаются душераздирающие звуки скрипки, в которых с трудом можно распознать простейшую мелодию «Сурка». Папа ошеломлен. Все дальнейшие его действия направлены на то, чтобы скрыть свое отношение к этому ребенку и прекратить эту пытку музыкой. Дальше шел каскад приспособлений, которые придумывал папаша, чтобы прекратить свой позор. Он пытался убежать из зала, используя массу импровизационных приспособлений, жена его останавливала. Пытался закурить прямо в зале, чтобы активировать пожарную сигнализацию, пробовал вырвать из паспорта страницу, где была сделана запись о детях.

Вот вкратце описание этого номера. Таким образом, исходное событие этого номера можно шутливо определить как «явление триумфатора», а основное событие – «провал юного дарования». Два этих события спрессованы в рамках номера в очень короткий временной период, и дают тот самый мощный выброс импровизационной энергии, о котором пишет А. Васильев. Событие дает актерам и режиссерам прекрасный повод для многовариантного развития номера.

Следующий номер, который хочется привести в пример – это номер А. Ивановой «Разговор животов».

³⁰Васильев А.А.: теория, нигилизм, парадоксы – Москва: Современная драматургия. 1995. № 1, 2. С. 19.

Молодые люди приходят на свидание. Все движется к долгожданному целую, но в самый ответственный момент у молодого человека «урчит» в животе. «Ромео» смущен. С помощью разных приспособлений он пытается успокоить эти звуки. Кое-как справившись с конфузом, он предпринимает новую попытку покорить свою «Джюльетту». Но тут уже живот влюбленной заводит похожую песню. Так они, то вместе, то порознь пытаются безуспешно совладать с неловкостью. В финале номера выясняется, что не стоило перед свиданием ходить в «шаверму». Трогательная и нелепая ситуация, где страсть движущая молодыми людьми не властна над влиянием фаст-фуда. Очень простая и жизненная история, которая так же, как и в предыдущем примере, дает прекрасный повод для импровизации и живого течения номера. Игра с точно придуманной ситуацией рождает огромное количество приспособлений, поворотов сюжета, от расставания и бегства, до страстного возвращения и нового конфуза. От легкой иронии до отчаяния, от обманчивого «затишья», до новых отчаянных «завываний». Хочется отметить еще один важный момент – это точный подбор А. Ивановой музыкального сопровождения. Тувинское горловое пение. Этот подбор музыки, тоже можно смело отнести к игровой ситуации. Музыкальное сопровождение не является прямой иллюстрацией, а становится игрой, рождающей новые ассоциации с чем-то древним и неподвластным человеческой воле. Возникает игровой объем, и возникает новая игровая реальность, дающая пусть и юмористическую отсылку к древним и вечным стремлениям людей к любви и пище. В завершении описания этого номера, хочется коснуться еще одного немаловажного, а точнее сказать необходимого для эстрадного номера понятия. А называется – оно «Зигзаг», то есть неожиданный, ошеломляющий, подчас парадоксальный поворот, без которого номер не номер. И, этот самый «зигзаг» необходимо придумывать и закладывать в структуру номера уже на стадии работы над его драматургией. Конечно, он может родиться импровизационно, а может возникнуть и несколько вариантов «зигзага», но, хотя бы один козырь в руке хотелось бы иметь изначально. Так вот, в финале этюда его режиссер А. Иванова, придумала классический зигзаг. Тувинское горловое пение иллюстрирующее «разговор животов» в финале этюда, вызвало дождь. Это стало не только окончательным провалом свидания, а еще и сколь логичным, столь и парадоксальным продолжением темы «первобытности» современного человека. История окончательно перешла из разряда бытовой зарисовки в разряд «комической притчи».

Таким образом можно сделать вывод, что в основе сюжетного эстрадного номера должна лежать ситуация дающая повод для очень мощного импровизационного его развития. Ситуация, с которой можно играть, и в которой заложена многовариантность развития действия.

Для сочинения эстрадного номера можно применить разработанную А. А. Васильевым теорию «разомкнутой» пьесы. Безусловно, теоретические работы А. А. Васильева требуют адаптации и некоторого переосмысления, применительно к эстрадным жанрам, но, тем не менее, представляется

крайне соблазнительным и результативным использовать его наработки. Первая особенность «разомкнутой» пьесы проявляется в том, что конфликт становится понятием не динамическим, как в традиционной драме, а статическим. Только в момент катастрофы, считал Васильев, «конфликт начинает срабатывать в своем традиционном качестве, качестве динамики». В нашем случае с эстрадным номером, из-за спрессованности действия «катастрофа» – это всего лишь любое событие, происходящее в номере и конечно совсем не обязательно трагическое. Вторая особенность – в камуфлированности действия: «действие почти неуловимо», этот пункт представляется наиболее применимым к философской клоунаде, как в некоторых эпизодах «Снежного шоу» В. Полунина, где важно создать атмосферу сна или волшебства. Третья – в «сильном отрыве текста от действия». Многие эстрадные жанры, особенно пантомима и клоунада, вообще обходятся без текста, да и в других жанрах этот принцип не вызывает сомнений в силу того, что напрямую играть текст не представляет интереса. Четвертая – наличие «слоя» в характеристике героя. В линии поведения такого героя, утверждал А. А. Васильев, отсутствует «ход на длинную дистанцию. Он не сосредоточен на одном направлении. У него много выборов, много направлений. Большое количество малых поступков и малых реакций. В его жизни не последнюю роль играет случай». Последнее особенно важно в совместном сочинении эстрадного номера режиссером и артистом. Именно это существование в импровизации и дает возможность разведывать и развивать номер в разных подчас неожиданных направлениях. Наиболее удачные ходы можно впоследствии зафиксировать, но именно на этапе создания, или сочинения номера очень важно следовать этим принципам «разомкнутости».

Вопросы к разделу

1. С чего начинается и как развивается «игра с ситуацией» в эстрадном номере?
2. В чем суть понятия – «разомкнутая» пьеса?
3. Какие можно выделить разомкнутой пьесы и их применение при сочинении драматургии эстрадного номера?

Практические задания к разделу

1. Придумать исходную ситуацию к эстрадным номерам под названием: «Морской волк», «Сон об осени», «Спортсмены».
2. Разработать структуру (событийный ряд) для перечисленных номеров, в нескольких вариантах.
3. Предложить актерам импровизационно сыграть переходы от события к событию.
4. Сыграть получившиеся этюды, по ходу меняя предлагаемые обстоятельства.

5. Зафиксировать самый удачный с точки зрения развития драматургии вариант и подобрать к нему музыкальный материал.
6. Сыграть номера в окончательном варианте.

5.2. Игра с характером персонажа

Следующий способ сочинения драматургии эстрадного номера предполагает игру с характером. Эстрада – всегда преувеличение, гротеск, выход из бытового существования, возможность подкорректировать реальность в угоду другой реальности, художественной. С характером, как и ситуацией можно попробовать поиграть. Развить его таким образом, что оно сможет повернуть номер в неожиданное русло.

Рассмотрим номер К. Кириченко – «Недоверчивый монтер или 2 апреля». Это очень короткий по продолжительности номер, с очень простым сюжетом. Девушка приглашает монтера починить патрон электросветильника. Казалось бы, очень простые предлагаемые обстоятельства, из которых вряд ли получится развить эстрадный номер. Вот здесь на помощь режиссеру и приходит на помощь игра с характером. А характер был придуман вот какой: монтер был очень подозрительным, через считанные секунды становилось ясно, что его разыгрывали не раз и не два, и он явно является объектом постоянных насмешек. Подозрительность монтера усиливало еще и то, что на календаре было первое апреля, день, когда принято разыгрывать всех, а уж тем более его. Предложенный режиссером характер персонажа давал колоссальную почву для игры с ним, т. е. для импровизационной разработки отношения персонажа к цели его прихода, предметам, обращенным к нему словам и т. д. Сначала монтер подозревал, что сам вызов его это розыгрыш и где-то прячутся люди готовые над ним подшутить. Вместо починки, он стал искать, где они прячутся. Хозяйку естественно насторожило подобное поведение с налетом абсурда. Патрон находился высоко, и ему необходима была стремянка – он подозревал, что ему хотя бы подсунуть сломанную. Хозяйке пришлось лезть на самый верх чтобы доказать, что стремянка в полном порядке. Затем он попросил ее отойти подальше, т. к. подозревал, что она хочет заманить его на верхнюю ступеньку, а затем раскатать лестницу, чтобы он с нее свалился. Причем, странность поведения монтера усиливалась еще и тем, что он пытался постоянно подловить хозяйку на этих «провокационных» действиях. Он пугался, вскрикивал, резко разворачивался, вызывая тем самым полное недоумение вполне адекватной хозяйки. В таком духе развивался номер до момента кульминации. Когда хозяйка предложила отключить электричество, дабы монтера не ударило током, он, конечно, ей не поверил и решил, что опасности нет. Как итог – удар током, полет со стремянки, сотрясение мозга, а из финальной реплики хозяйки мы узнали, что монтер все перепутал и на дворе уже «Второе апреля!».

Из описания этого номера можно сделать вывод, что отправной точкой для его создания послужила игра с характером персонажа. Она позволила режиссеру и исполнителю сочинить сначала драматургию эстрадного номера, а затем и сам эстрадный номер и в полной мере реализовать потенциал, заложенный именно в характере. Возник и обострился до абсурда конфликт между хозяйкой и монтером.

Вопросы к разделу

1. Что такое характер и характерность персонажа в эстрадном номере?
2. Что дает обострение характера при сочинении драматургии эстрадного номера?

Практические задания к разделу

1. Придумать три варианта характера главного героя для эстрадного номера под названием «Супергерой».
2. Придумать совместно с актерами характерность для каждого из трех вариантов персонажа.
3. Придумать ситуацию (исходное событие) с которого начнется будущий номер.
4. Не задавая событийного ряда, предложить сыграть актерам этюды в логике характера каждого персонажа.
5. Определить и зафиксировать событийную структуру будущих номеров.

5.3. Игра в ассоциации

На самом деле с этой игры все начинается. Режиссер, приступая к сочинению драматургии эстрадного номера, должен выбрать, во что и как он сегодня будет играть. Попробуем сыграть в игру, наиболее подходящую, даже можно сказать, универсальную для сочинения драматургии эстрадного номера. Эту игру можно привести как пример направления. У читающих эти строки может возникнуть свой вариант игры, по своим правилам. Как много на свете игр, так и много вариантов подхода к работе над эстрадным номером. В этом случае представляется уместным привести слова А. А. Ахматовой:

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда.
Сердитый окрик, дегтя запах свежий,
Таинственная плесень на стене...

И стих уже звучит, задорен, нежен.
На радость всем и мне.

Эти замечательные строки в равной степени можно отнести и к постановке эстрадного номера. Предлогом для игры может стать и музыкальное произведение, и картина, и впечатление от человека, встреченного на улице, от луча солнечного света (достаточно вспомнить знаменитый номер Олега Попова с солнечным зайчиком), и т. д. и т. п. А поскольку цель этой работы – методические рекомендации к разработке драматургии эстрадного номера, хочется привести режиссерскую игру или, если говорить в академическом ключе, упражнение, направленное на сочинение драматургии эстрадного номера.

Переходя к упражнению, еще одна цитата из книги М. М. Буткевича «К игровому театру»: «Режиссерский тренинг отличается от актерского наличием более мощной образной компоненты. Я всю жизнь считал (и считаю сейчас), что будущего режиссера необходимо приучать (с самых первых усилий по его высеиванию и взращиванию!) к мышлению пластическими притчами, ритмическими символами, к ассоциативным, а не иллюстративно-логическим, сопоставлениям и сближениям. В нем нужно ежедневно вырабатывать прочную привычку, род эстетического инстинкта, властно требующего от художника превращать все, что он делает, в произведение искусства, – от ничтожного упражнения до полнометражного спектакля. Этот инстинкт должен поселиться в нем так же глубоко и естественно, как жажда и голод, как потребность сна и зов пола»³¹.

Эти строки абсолютно справедливы и в отношении эстрадного номера, в каком бы жанре он не был поставлен. Чем прочнее будущий режиссер вырабатывает в себе этот «эстетический инстинкт», тем более высокохудожественно будет все, чем он будет заниматься в своей профессиональной деятельности.

Далее хочется привести развернутый пример сочинения драматургии эстрадного номера с помощью игры в десять ассоциаций.

Для начала, мы попробовали сочинить рассказ с использованием всех десяти ассоциаций. Важно обратить внимание, что этот рассказ должен содержать в себе опорные точки будущей структуры номера, т. е. завязку, кульминацию и финал. Параллельно необходимо определить тему и идею будущего номера.

На следующем этапе игры, автору предстоит определить эстрадный жанр, в котором может быть наиболее точно и выразительно реализована его идея. Продумать образное решение будущего номера и выразительные средства, с помощью которых оно будет выражено.

А в финальной части игры в ассоциации, будущие режиссеры должны поставить эстрадный номер. Как показывает практика, подобные игры дают очень интересные и неожиданные результаты.

³¹ Буткевич М. М. К игровому театру. С. 468.

Итак, возьмем за основу самую простую ситуацию – «Свидание». На первом этапе студентка А. Иванова предложила такие ассоциации – 1 нежный голубой свет – 2 зимняя пора – 3 японская гравюра – 4 пагода в тумане – 5 хокку в тишине – 6 дуновение ветра – 7 мост над бездной – 8 стук сердца – 9 легкое дыхание – 10 следы на снегу.

Далее режиссер перешел к следующему этапу игры – сочинению рассказа по мотивам возникших ассоциаций: – «В одно прекрасное зимнее утро юноша вышел на пустынную улицу. Ему было грустно и одиноко. Вдалеке, в туманной дымке, угадывались очертания пагоды. Присмотревшись, юноша понял, что это не пагода, а девушка, укрывшаяся под зонтиком. Неожиданно порыв ветра откинул зонт, и перед юношей открылась неземная красота этой девушки. Сердце забилось чаще. Он медленно двинулся к ней, боясь спугнуть прекрасное видение. Шаги ему давались тяжело. Он чувствовал, словно идет над бездной. Подойдя совсем близко, он почувствовал легкое дыхание прекрасной незнакомки. Его счастью не было предела, ведь девушка оказалась реальной. Юноша робко подал руку незнакомке и два силуэта вместе скрылись в утренней дымке».

Как мы видим, режиссер сочинил нежную «женскую» историю о любви. Достаточно простую и незамысловатую. В ней обозначены три ключевые точки; завязка, кульминация и финал. А именно – юноша видит силуэт прекрасной незнакомки – первая встреча (девушка оказывается реальной) – юноша и девушка вместе (взявшись за руки) уходят. Надо отметить, что в рассказе также придумана интересная атмосфера; раннее зимнее утро, дымка, японский колорит.

Исходный материал есть, но для эстрадного номера мало. Не понятен конфликт. А без него, как известно, любое сценическое действие мертво. Да и тема, то есть проблема не возникает. Ну, увидел, ну понравились друг другу, ну ушли вместе. Красиво, но скучно!

Дальше режиссер начал искать тему. Попробуем описать рассуждения А. Ивановой. На чем строить конфликт? Он мужественный – она хрупкая... Возможно, но грубо. Можно уничтожить всю атмосферу. Он влюблен, она его отвергает – та же опасность, плюс к этому, краткость эстрадного номера не позволяет вдаваться в подробности взаимоотношений. И тут, режиссер неожиданно предлагает довольно странный и сложный на первый взгляд вариант; построить конфликт на открытости юноши и закрытости девушки. А натолкнул А. Иванову на это решение зонтик, с помощью которого девушка словно закрывается от внешнего мира. Может показаться, что решение конфликта не очень понятное и чисто внешнее. Но в этом и заключается его прелесть и привлекательность для эстрадного номера! Все становится на свои места. Подобное решение конфликта, сразу дает ключ к пластическому и жанровому решению номера. Ухватившись за зонтик, словно за ниточку, режиссер начал разматывать историю. Жанр – клоунада. Предельно условный, но в то же время предельно выразительный и позволяющий «простыми словами» рассказывать самые сложные и философские истории. Клоунада –

значит маска. В данном случае, одним штрихом написанный портрет. Режиссер предложил выбелить лица, и как на японской гравюре, двумя тремя мазками обозначить характер персонажа. Пластика. Он – высокий, открытый, движения широкие. Она – ноги согнуты в коленях, голова чуть наклонена в бок, движения осторожные, закрытые, работает с зонтиком. Мизансцены мгновенно стали напоминать картины японских мастеров живописи. Что еще... Зима! Снег! Можно придумать, как зарядить его под потолок, но в условиях мобильности эстрадного номера, надо по возможности от этого отказаться. Снег дали юноше. Он был у него в ведре, в карманах, под шапкой... Снег сработал и на его характер. Он выходил, и словно пытался преобразить окружающий мир. Он бросал снег, быстро вскакивал под собственноручно созданный снегопад, тянулся вверх, ловил снежинки ртом. И когда появлялась девушка, в своей пластике, отгородившаяся от всего мира, тотчас возникал завуалированный, но очень точно выраженный конфликт, рождался образ. Будущий номер начал обретать объем. Стала проявляться тема разных мировоззрений, открытости миру и уходу в себя. Фантазию зрителей мы уже зацепили и они сами смогут домыслить и допридумать историю героев. И юноши, который впервые открывает для себя любовь, и девушки, которая видимо уже получила уроки разочарования.

Как мы видим, на этом этапе, мы точно выстроили конфликт, определись с жанром будущего номера и в процессе разработки драматургии, родился его образ. Осталось воплотить все это на сценической площадке, но это уже тема для другой работы, а с помощью игры, на данном этапе, мы создали драматургию эстрадного номера.

Повторюсь, для этого учебно-методического пособия я взял только ключевые разделы игровой методики постановки эстрадного номера, касающиеся лишь сочинения драматургии эстрадного номера. Развернутую и проработанную методику постановки номера и работы с актерами можно найти в моих методических рекомендациях – «Игра как метод постановки эстрадного номера». Ссылку можно найти в списке интернет-ресурсов, либо по названию в поисковике.

Вопросы к разделу

1. Чем отличается режиссерский тренинг от актерского?
2. Что такое ассоциации и ассоциативное мышление?
3. Какие этапы в работе над созданием драматургии эстрадного номера методом игры в ассоциации можно выделить?

Практические задания к разделу

1. Придумать цепочки ассоциаций к следующим ситуациям – прощание, преображение, ссора. Создать на их основе рассказ.

2. Определить опорные точки будущего номера – начало, кульминацию, финал.
3. Определить конфликт, тему и идею будущего эстрадного номера.
4. Определить жанр, в котором будет поставлен номер.
5. Придумать образное решение будущего номера и приспособления для его создания (пластику, грим, музыкально-шумовое оформление, костюмы и реквизит).
6. Реализовать эстрадный номер на сценической площадке.
7. Сыграть номер, не меняя событий, но в разных жанрах.

6. Особенности дистанционного обучения по дисциплине «Драматургия эстрадного номера»

В свете последних событий, невозможно обойти стороной самый сложный вопрос, касающийся дистанционного обучения. На первый взгляд, обучать режиссуре и актерскому мастерству дистанционно невозможно. Сложно – да, менее эффективно, чем в очной форме – безусловно, но не невозможно. Хочу поделиться своими наработками в этом вопросе. В наше время, есть огромный плюс – это хорошее развитие интернета с его безграничными возможностями. Мессенджеры, различные платформы, дают возможность как отсматривать этюды онлайн, обсуждать их, так и проводить групповые задания.

В нашей мастерской, было принято решение заниматься в двух группах – это WhatsApp и Скайп. Есть неплохой вариант – Zoom, но как показала практика, видеоконференции и тренинги удобнее проводить в Скайпе.

Итак, что же мы придумали. Начну издалека, а потом перейду непосредственно к теме этой работы – эстраднему номеру. И связано это с тем, что по программе основной раздел этого семестра – инсценировка рассказов. Но эстрадные номера в нашей мастерской, это постоянная, параллельно идущая, вторая часть заданий, независимо от разделов программы.

До перехода на дистанционное обучение, рассказы были выбраны, по ним были сделаны режиссерские экспликации, то есть студенты, как режиссеры, так и актеры уже понимали задачи, которые перед ними стоят, предлагаемые обстоятельства, образ будущего спектакля, характеры персонажей событийный ряд, и действенную линию.

Первое задание, которое они получили, заключалось в том, что необходимо записать на телефон этюд на характер и характерность своего персонажа. Коротко, в 2–3 минуты, нужно было сыграть этюд, в котором исполнитель должен был просуществовать в образе своего персонажа в каком-либо событии. Текст, если он необходим, на этом этапе, можно было взять как авторский, так и свой. Записанные ролики, студенты выложили в общий чат в WhatsApp, для просмотра и обсуждения. От участников группы, требовался точный и подробный разбор увиденного, не пару коротких реплик, типа нравится-не нравится, а скрупулезный анализ характера персонажей, точности действенной линии, существования в событии, внутреннего оправдания поступков, соответствия характера и характерности. Это очень полезное задание, с точки зрения работы над ролью, так как редко удается видеть себя со стороны и понимать в какой момент нарушается логика поведения, в какой момент действия не соответствуют характеру или актер начинает действовать вне предлагаемых обстоятельств. И вторая очень полезная сторона этого задания – развитие навыков анализа поведения персонажа, точности действенной линии, реакции на события.

Обсуждение мы тоже решили проводить в WhatsApp, в письменной форме, так как очень важно, особенно для режиссеров, уметь точно и емко формулировать задачи, замечания, уметь грамотно разбирать увиденное.

Еще одно задание, которое так же надо было записать на видео и выложить в группу, заключалось в том, что актеру предстояло сочинить этюд на обстоятельства жизни, которые отражают суть, характер, оправдывают особенности поведения его персонажа. Работая над рассказом А. П. Чехова – «Беззащитное существо», студентка А. Платицына, придумала этюд которого нет в рассказе, но который вполне мог бы происходить до его начала.

Коротко напомним сюжет. В этом рассказе некая дама является в банк и требует выдать ей сумму, которую якобы вычли из зарплаты ее мужа, пока тот болел. Пришла она абсолютно не по адресу, к людям, не имеющим к этой ситуации ни малейшего отношения. Но, своим напором, упрямством и нежеланием ничего понимать, со слезами и скандалом, доведя управляющего до сердечного приступа, Щукина, добилась своего.

Разбирая обстоятельства рассказа и обостряя их, А. Платицына, предположила, что у Щукиной нет никакого мужа, а ее хождения по банкам и прочим учреждениям носят профессиональный характер. То есть она подделывает справки, сочиняет разные истории про мужа, детей, еще каких-нибудь родственников и таким образом зарабатывает на жизнь. В этюде Щукина подделывала справки и свидетельства. Делала она это ночью, при свечах, опасаясь, что ее могут застать за этим занятием. Отсюда возникла характерность – поделыватые от недостатка света глаза, сгорбленная и чуть скособоленная фигура от долгого сидения за столом, тревожность и привычка постоянно оглядываться и прислушиваться, не следит ли кто. Если взять за зерно животное, возникало ощущение что перед нами крыса. Это упражнение послужило толчком для возникновения точных физических ощущений и выразительной характерности.

Следующее задание было сформулировано так: от лица своего персонажа надо дать «интервью», в котором он расскажет о событиях своей жизни. Должны прозвучать события, которые повлияли на его характер, на ту историю, которая происходит в рассказе. Проще говоря, надо создать биографию роли. События в биографии должны быть придуманы, точно выстроены в логике действий персонажа из рассказа, то есть не должны противоречить замыслу автора. Это задание вполне созвучно теме работы – драматургия эстрадного номера, ведь здесь студентам предстояло сочинить драматургию персонажа, а в эстрадном номере, зачастую на площадке присутствует один герой, чей образ должен считываться мгновенно, с первого появления. Некоторые биографии роли, особенно это касается комедийных рассказов, стали впоследствии основой для эстрадных монологов и даже скетчей. А. Платицына, о рассказе которой уже шла речь выше, создала на материале рассказа «Беззащитное существо» скетч, в котором по ее версии, аферистку Щукину поймали на подделке документов. Она сыграла и следователя, ведущего допрос, и Щукину, которая всячески пыталась избежать наказания. Получилось абсолютно самостоятельное эстрадное произведение.

На следующем этапе работы над рассказом, было предложено сыграть и записать на видео, с использованием простейшего монтажа, диалог. То есть

актер исполнял уже две роли, за себя и за своего партнера. Таким образом, студентам предстояло понять и осуществить диалог в логике и характере противостоящего персонажа. Как выяснилось на обсуждении, это задание стало очень полезным с точки зрения понимания развития конфликта, возникновения новых интересных приспособлений и более глубокого понимания драматургии рассказа. Лев Додин, в процессе репетирования спектакля часто использует этот метод. Актеры успевают порой проиграть спектакль чуть ли не за всех персонажей.

Выше я коротко описал некоторые задания, использованные на дистанционном обучении в работе над рассказами. Это лишь основные, базовые упражнения, на основе которых строились занятия. Каждое из них варьировалось, доделывалось и переделывалось с учетом замечаний сделанных на обсуждении. Например – роман жизни мог звучать очень по-разному, в зависимости от предлагаемых обстоятельств. В одном случае это была исповедь перед священником, в другом – интервью, в третьем – допрос. В зависимости от обстоятельств, какие-то факты умалчивались, какие-то сочинялись на ходу, а другие звучали как откровения, впервые рассказанные постороннему человеку.

Дальше хочется перейти непосредственно к заданиям касающимся драматургии эстрадного номера. Один из ключевых эстрадных жанров – песня на эстраде. На занятиях по вокалу студенты занимались по двум основным направлениям – это советские эстрадные песни и зарубежный рок. У каждого был подобран репертуар и выучен материал. Студенты получили задание записать песню и смонтировать под нее клип. На первом этапе не было ограничений по организации видеоконтента. Это могли быть готовые кадры из интернета, самостоятельная съемка, анимация, смешанный стиль. Основным критерием было соответствие видео музыкальному материалу, стилистике произведения, темпо-ритму. Нельзя сказать, что все пробы соответствовали вышеперечисленным требованиям, многие пошли по пути иллюстративности, кто-то не смог попасть в стилистику музыкального материала, который, как известно, в песне является ведущим предлагаемым обстоятельством. Но были опыты по истине интересные. Студентка Н. Чувасова, например, сняла самостоятельно клип на песню из репертуара Э. С. Пьехи – «Наш сосед играет на кларнете и трубе». Она придумала трех персонажей живущих в этом доме. Девушку, которая любит поспать, а сосед ей мешает. Бабушку – энтузиастку, которая поначалу тоже очень возмущена нарушением порядка и женщину, измученную работой и мечтающую лишь о тишине. Все эти три образа она сыграла сама, придумав характерность, соответствующие костюмы и грим. В процессе развития драматургии отношение персонажей к соседу менялось, а в финале они пришли от полного неприятия к такому же полному восторгу и поклонению его творчеству. Студентке Чувасовой в полной мере удалось найти точную интонацию в своем клипе, организовать разные локации, несмотря на то, что все снималось в одной комнате, клип полностью соответствовал музыкальному материалу и его темпо-ритмической

структуре. Очень яркими и выразительными получились и персонажи ею созданные.

Много удачных вариантов было и на материале готового видеоматериала. Интересный монтаж, атмосфера советского времени, где-то яркий контрапункт и отсылки к сегодняшнему времени, даже шутки на злобу дня подчас очень органично вплетались в видеоряд.

Подобным путем работа велась и над роковым репертуаром. Совсем другой материал вызывал интересные и даже парадоксальные решения. Например, под песню группы «Rammstein» – «Mutter», была сделана нарезка из мультипликационных фильмов. Возник ярчайший контрапункт между тяжелым роковым звучанием и нежными кадрами из мультфильма про медвежонка Умку, Бэмби, зайчатами и т. д. При этом темпо-ритм монтажа абсолютно соответствовал темпо-ритму песни, из чего возник новый, парадоксальный и очень смешной образ песни.

В завершении этого раздела хочется отметить, что с помощью записи на видео, студентам можно предложить работать над анекдотами, скетчами, эстрадными миниатюрами. Все это не только возможно, но и крайне интересно и полезно для развития навыков работы над драматургией эстрадного номера и его воплощением. Очень полезны подобные упражнения и для развития актерских навыков: умения точно существовать в разных характерах, придумывать свойственные персонажу актерские приспособления, точнее понимать природу конфликта, активно развивать и варьировать пристройки, действовать в предлагаемых обстоятельствах и точно понимать обстоятельства партнера. Работа над монтажом, даже в самом примитивном виде позволяет точно выстраивать его темпо-ритм, что в свою очередь очень полезно для построения темпо-ритма эстрадного номера или любого другого сценического произведения.

Помимо записей всевозможных упражнений и этюдов, в нашей мастерской мы продолжили заниматься тренингами, как и на очных занятиях актерским мастерством и режиссурой. Некоторый отбор конечно необходим, не все тренинги на сто процентов подходят для дистанционного обучения, но большинство из них можно с успехом практиковать онлайн. Для работы над развитием актерских способностей могу рекомендовать две книги – Л. В. Грачевой «Актерский тренинг: теория и практика» и Ю. Л. Альшица – «Тренинг forever». Выходные данные этих учебных пособий в списке литературы.

Тренинги проводятся в Скайпе, в режиме видеоконференции, непосредственно каждым участником у себя дома. После выполнения задания, все рассказывают о своих ощущениях, а мастера делают замечания по поводу увиденного и услышанного.

Вторая часть заданий направлена на теоретическую работу как над рассказами, так и над теорией эстрадного искусства. Помимо очевидных возможностей по изучению тематической литературы и написанию рефератов, очень полезным заданием, на мой взгляд, является написание рецензий на фильмы

и спектакли. Студентам предлагается посмотреть фильм или спектакль, и к определенному сроку написать рецензию, которая должна включать в себя подробный анализ драматургии произведения, художественного образа, режиссерского хода, актерских работ, сценографии, музыкального оформления, соответствия постановки авторскому замыслу и авторской стилистике. В случае с фильмом, анализ должен еще включать работу оператора, монтаж и спецэффекты. Подобная работа способствует развитию у актеров и режиссеров навыков анализа драматургии, режиссуры, актерского мастерства, образного решения. Подробно анализируя чужие работы, студенты должны экстраполировать их и на свои работы. Видеть собственные недочеты и неточности, понимать, как ставить задачи актерам и добиваться максимальной выразительности в воплощении собственных ролей. Студенты-актеры, анализируя работы мастеров сцены, видят, как ведется работа над действенной линией персонажа, как возникают разные приспособления, как они существуют в событии и многое другое. Для примера, нашим студентам были предложены такие фильмы как: «Клоуны» – Ф. Феллини, «Кордебалет» – Р. Аттенборо, «Поющие под дождем» – Дж. Келли. Спектакли: «Волки и овцы» – П. Н. Фоменко, «Трехгрошовая опера» – А. Вилмс, «Паяцы» – Б. А. Покровский.

В финале этой главы, хочется отметить, что дистанционное обучение студентов по предметам актерское мастерство и режиссура вполне возможно, а зачастую дает неожиданные и крайне полезные результаты.

Практические задания к разделу

1. Написать рецензию на фильм Ф. Феллини – «9 1/2».
2. Написать рецензию на спектакль В. Л. Машкова – «Страсти по Бумбарашу».
3. Снять и смонтировать клип на эстрадную песню по собственному выбору. Исполнить в нем всех персонажей.
4. Снять клип на произведение классической музыки по собственному выбору.
5. Сделать идейно-тематический и действенный анализ номеров известных артистов отечественной и зарубежной эстрады.
6. Придумать сценарий эстрадного концерта.

Список рекомендованной литературы

1. Театр: энциклопедия. – Москва : Олма-Пресс, 2002 – 320 с.
2. Театр. Актер. Режиссер. Краткий словарь терминов и понятий / составит. Савина А. – Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2010 – 352 с.
3. Авдеев А. Д. Маска и ее роль в процессе возникновения театра / А. Д. Авдеев. – Москва: Наука, 1964 – 266 с.
4. Альпиц Ю. Л. Тренинг forever / Учебное издание. – Москва : Издательство ГИТИС, 2010 – 256 с.
5. Башляр Г. Избранное: Поэтика грез / Г. Башляр. – Москва : РОСПЭП, 2009 – 437 с.
6. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX в. / В. И. Березкин. – Москва : ЛКИ, 1997 – 536 с.
7. Богданов И. А. Постановка эстрадного номера: учебное пособие / И. А. Богданов. – Санкт-Петербург : Издательство СПбГАТИ, 2004 – 424 с.
8. Богданов И. А., Виноградский И. А. Драматургия эстрадного представления / И. А. Богданов, И. А. Виноградский. – Санкт-Петербург : Издательство СПбГАТИ, 2009 – 424 с.
9. Боров Ю. О. Комическое / Ю. О. Боров. – Москва : Искусство, 1970 – 272 с.
10. Богомолов Ю. К. Эстрада: что? где? зачем? / Ю. К. Богомолов. – Москва : Искусство, 1988. – 231 с.
11. Буткевич М. М. К игровому театру / М. М. Буткевич. – Москва: Издательство ГИТИС, 2010 - 703 с.
12. Васильев А. А.: теория, нигилизм, парадоксы // Современная драматургия. 1995. № 1–2 .
13. Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи. / Е. Б. Вахтангов. – Москва : Искусство, 1939 – 406 с.
14. Владимиров С. В. Действие в драме / С. В. Владимиров. – Ленинград : Искусство, 1972 – 159 с.
15. Грачева Л. В. Актерский тренинг: теория и практика. / Л. В. Грачева. – Санкт-Петербург : Речь, 2003 – 168 с.
16. Гишпиус С. В. Тренинг развития креативности. Гимнастика чувств. / С. В. Гишпиус. – Москва: Речь, 2002 – 346 с.
17. Дмитриев Ю. А. Комическое должно быть содержательным // Советская Эстрада и Цирк. 1976. № 9 – С. 118–124.
18. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера. / Б. Е. Захава. – Москва : Просвещение, 1973 – 320 с.
19. Кнебель М. О. О том, что кажется особенно важным. / М. О. Кнебель. – Москва : Искусство, 1971 – 520 с.
20. Кнебель М. Поэзия педагогики. / М. Кнебель. – Москва : Издательство ВТО, 1984 – 526 с.

21. Козлинский В. И., Фрезе Э. П. Художник и театр. / В. И. Козлинский, Э. П. Фрезе. – Москва : Советский художник, 1975 – 240 с.
22. Конович, А. А. Театрализация в празднично-обрядовой культуре СССР. – Москва : Высшая школа, 1990 – 208 с.
23. Конников А. П. Мир эстрады / А. Конников. – Москва : Искусство, 1980 – 294 с.
24. Маклаков А. Г. Общая психология : учебник для вузов / А. Г. Маклаков. – Санкт-Петербург : Питер, 2010 – 592 с.
25. Маслоу А. Мотивация и личность. / А. Маслоу. – Санкт-Петербург : Питер, 2008 – 352 с.
26. Местечкин М. С. В театре и в цирке. / М. С. Местечкин. – Москва : Искусство, 1976 – 302 с.
27. Поляков В. С. Товарищ Смех. / В. С. Поляков. – Москва : Искусство, 1975 – 254 с.
28. Поламишев А. М. Событие – основа спектакля. / А. М. Поламишев. – Москва : Советская Россия, 1977 – 112 с.
29. Станиславский К. С. Собр. Соч. В восьми томах. Том 5. Статьи. Речи. Заметки. Дневники. Воспоминания (1877–1917). / К. С. Станиславский. – Москва : Искусство, 1958 – 686 с.
30. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. / К. С. Станиславский. – Москва: АСТ, 2009 – 544 с.
31. Станиславский, К. С. Актерский тренинг. Работа актера над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика / К. С. Станиславский. – Москва : АСТ, 2009 – 480 с.
32. Станиславский, К. С. Искусство представления / К. С. Станиславский. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2010 – 188 с.
33. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены. / Г. А. Товстоногов. – Москва : Искусство, 1984 – 304 с.
34. Товстоногов Г. А. Круг мыслей. / Г. А. Товстоногов. – Москва : Искусство, 1972 – 288 с.
35. Товстоногов Г. А. О профессии режиссера. / Г. А. Товстоногов. – Москва : Всероссийское театральное общество, 1967 – 428 с.
36. Товстоногов Г. А. Беседы с коллегами. / Г. А. Товстоногов. – Москва : Союз театральных деятелей РСФСР, 1988 – 528 с.
37. Хейзинга Й. Человек играющий. / Й. Хейзинга. – Москва : Азбука-Аттикус, 2018 – 440 с.
38. Цимбал С. Л. «Разные театральные времена». / С. Л. Цимбал. – Ленинград : Искусство, 1969 – 412 с.
39. Чехов, М. А. Тайны актерского мастерства. Путь актера / М. А. Чехов. – Москва : АСТ, 2009 – 512 с.
40. Шароев И. Г. // Профессия: режиссер. Советская эстрада и цирк. 1989. № 10 – С. 2–9.

41. Поюровский, Б. М. Мастера эстрады / Б. М. Поюровский. – Москва : АСТ-Пресс, 2003 – 304 с.
42. Шихматов Л. М. Сценические этюды. Учебное пособие для театральных вузов и колледжей культуры. / Л. М. Шихматов. – Москва : Просвещение, 1966 – 320 с.
43. Ямпольский М. Б. Демон и лабиринт: Диаграммы, деформации, мимесис. / М. Б. Ямпольский. – Москва : Новое литературное обозрение, 1996 – 335 с.

8. Список рекомендуемых Интернет-ресурсов

1. Актерское мастерство. – Режим доступа: <http://acterprofi.ru/>
2. Культура и Образование. Театр и кино // Онлайн Энциклопедия «Кругосвет». – Режим доступа: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino.
3. Античный театр. – Режим доступа: <http://anti4teatr.ucoz.ru>.
4. Каталог: Театр и театральное искусство. – Режим доступа: <http://www.artworld-theatre.ru>.
5. Энциклопедия: Музыка. Театр. Кино. – Режим доступа: http://scit.boom.ru/music/teatr/What_takoe_teatr.htm
6. Театральная Энциклопедия. Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Teatr/_Index.php
7. Планета театра: [новости театральной жизни России]. – Режим доступа: <http://www.theatreplanet.ru/articles>
8. Средневековый театр Западной Европы. – Режим доступа: http://scit.boom.ru/music/teatr/Zarybegnui_teatr3.htm
9. Средневековый театр. – Режим доступа: <http://art.1september.ru/index.php?year=2008&num=06>
10. Западноевропейский театр. – Режим доступа: <http://svr-lit.niv.ru>
11. Театральная библиотека: пьесы, книги, статьи, драматургия. – Режим доступа: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru>
12. Театральная энциклопедия. – Режим доступа: <http://www.theatre-enc.ru>.
13. История: Кино. Театр. – Режим доступа: <http://kinohistory.com/index.php>
14. Театры мира. – Режим доступа: <http://jonder.ru/hrestomat>
15. Театры народов мира. – Режим доступа: <http://teatry-narodov-mira.ru/>
16. Театральная библиотека: пьесы, книги, статьи, драматургия. – Режим доступа: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru>
17. Хрестоматия актера. – Режим доступа: <http://jonder.ru/hrestomat>
18. Режиссерская работа Станиславского. – Режим доступа: <https://biography.wikireading.ru/215839>
19. Театр, Сцена. – Режим доступа: <http://teatr.scaena.ru/page.php?id=390>
20. Искусство цирка. – Режим доступа: http://www.ruscircus.ru/obraz_maska_687
21. Режиссура эстрадного номера. – Режим доступа: <https://studfiles.net/preview/2957573/page/4/>
22. Игра как метод постановки эстрадного номера. <https://docviewer.yandex.ru/view>

Заключение

В этом учебно-методическом пособии рассматриваются проблемы создания драматургии эстрадных номеров в разных жанрах. Конечно, охватить драматургические особенности каждого жанра эстрады, пожалуй, просто невозможно, но выделить общие опорные точки, которые помогут при сочинении и написании драматургии номера, необходимо. Какие же моменты нужно подчеркнуть?

В этой работе неоднократно говорилось о специфике эстрады, и это не случайно. Строгое ограничение во времени, мобильность, актуальность – это то, на что следует в первую очередь обращать внимание при написании сценария номера. Номера сменяют друг друга на сцене с огромной скоростью, дорога каждая секунда и борьба за зрительское внимание не ослабевает ни на миг. Реквизит, костюмы, детали декораций, выход и уход артистов со сцены – все это должно быть придумано и продумано уже на этапе написания сценария номера. Многие современные авторы и режиссеры, к сожалению, часто об этом забывают. И это ведет к провалу эстрадного произведения на сцене.

Следующий важный аспект, на который необходимо обратить внимание начинающих режиссеров – это актуальность эстрадного номера. Сейчас, в двадцатом первом веке, информация распространяется с колоссальной скоростью, а значит следить за тем, что сейчас происходит в мире надо постоянно. Вряд ли зрителю будут интересны темы, которые уже были затронуты в других сценических и не только произведениях. В первую очередь необходимо обратить на это внимание при работе над речевыми жанрами.

В этой работе затронута еще одна очень важная для будущих режиссеров эстрады тема – драматургия сюжетных и бессюжетных номеров. Напомним, что и в бессюжетном номере нельзя забыть о драматургии. И это принципиально важно – построение номера всегда опирается на законы драматургии. Проще говоря: завязка, кульминация, яркий финал – «три кита» любого номера, сценического произведения. Но, бессюжетность допускается далеко не во всех жанрах эстрады! Трюковым номерам это позволительно, но не забывайте, что сюжет поможет сделать номер более интересным и запоминающимся.

Очень важная тема о замысле номера. Примеры эстрадных номеров позволяют наглядно понять и проанализировать, как строится их драматургия. С помощью упражнений и тренингов, студенты-режиссеры смогут совместно с актерами освоить разнообразные способы сочинения номеров, а также варианты развития исходной драматической ситуации.

Освоение игровой методики безусловно станет великолепным подспорьем в работе над драматургией эстрадных номеров. Режиссерские игры помогут сделать работу над этюдами и номерами не только предельно эффективной, но и крайне увлекательной. Игровые методики можно использовать как толчок для работы фантазии и воображения, а также необходимо отметить, что

они невероятно расширяют возможности импровизационного развития сюжета в эстрадных номерах.

Большое внимание будущим режиссерам надо обратить на отличительные особенности работы над эстрадными номерами в разных жанрах. В этом учебно-методическом пособии приводится классификация жанров, их характеристики и краткий анализ специфики драматургии некоторых из них. Конечно, перечислены не все существующие эстрадные жанры, но выбраны самые популярные и часто встречающиеся на современной эстраде.

Будущие режиссеры, и на это важно обратить внимание преподавателей, должны быть всесторонне образованы, должны иметь навык анализа художественных произведений, уметь грамотно излагать свои мысли, ставить точные задачи актерам. Этично и уважительно относиться к работам коллег и своим собственным.

При написании этой работы я опирался на труды И. А. Богданова и И. А. Виноградского о драматургии эстрадного представления. Книги этих авторов являются основополагающими при изучении эстрадного искусства. Студентам рекомендуется подробно изучить предложенный список литературы, в котором можно найти полную информацию о режиссуре, драматургии – вообще, и о режиссуре эстрадного номера в частности.

Работа над драматургией эстрадных номеров очень сложна, но не менее увлекательна. Чаще всего режиссеры, совместно с актерами являются ее соавторами. Поэтому студентам-режиссерам и актерам эстрады крайне важно освоить методы разработки драматургии номера. В этом учебно-методическом пособии описано большое количество эффективных и разнообразных вариантов развития навыков сочинения эстрадной драматургии. Его изучение станет важным подспорьем для профессионального роста будущих режиссеров и актеров эстрады.

Учебное издание

А. В. Шестаков

Драматургия эстрадного номера

Учебно-методическое пособие

Верстка Е. А. Соловьевой
Дизайн обложки Е. А. Соловьевой
Выпускающий редактор А. С. Шитова

Подписано в печать 20.11.2020. Формат 60×90¹/₁₆.
Усл. печ. л. 4,25. Уч.-изд. л. 4,25 Тир. 500 (1-й завод 1–50). Зак.
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский гос. ин-т культуры»
191186, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 2. Тел. 8(812)318 97 16
Отпечатано с готового оригинал-макета
в типографии ООО «Первый издательско-полиграфический холдинг»
(ООО Первый ИПХ)
194044, Санкт-Петербург, Б. Сампсониевский пр., д. 60, лит. У